

FERNANDO BAGIOTTO BOTTON

O HOMEM DA IMAGEM E A IMAGEM DO HOMEM: A CONSTRUÇÃO DA  
SUBJETIVIDADE MASCULINA POR MEIO DOS RETRATOS E PERIÓDICOS DE  
CURITIBA NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX

Dissertação apresentada à linha de pesquisa  
“Intersubjetividade e Pluralidade: Reflexões e  
Sentimentos na História” do Programa de Pós  
Graduação em História da Universidade  
Federal do Paraná como requisito parcial para  
a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Roseli Boschilia

Catálogo na publicação  
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Botton, Fernando Bagiotto

O homem da imagem e a imagem do homem : a construção da subjetividade masculina por meio de retratos e periódicos de Curitiba na virada do século XIX para o XX / . – Curitiba, 2013. 177 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Roseli Boschilia

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Masculinidade. 2. Homens – Relações de gênero.  
3. Imagem (Filosofia). I.Título.

CDD 305.32



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,  
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.  
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: [www.poshistoria.ufpr.br](http://www.poshistoria.ufpr.br)

### PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de Fernando Bagiotto Botton, intitulada: **O homem da imagem e a imagem do homem: a construção da subjetividade masculina por meio dos retratos e periódicos na virada do século XIX para o XX**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, primeiro de março de dois mil e treze.

Prof. Dra Roseli Boschilia (Orientadora)  
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt (UFRGS)  
1º Examinador

Prof. Dra Rosane Kaminski (UFPR)  
2º Examinador

*À Samantha de Sousa, minha companheira,  
por aquecer meus pés quando na madrugada  
eu retornava cansado de escrever*

## AGRADECIMENTOS

A primeira pessoa a quem agradeço, e com grande mérito, é minha orientadora Profa. Roseli Boschilia que não mediu esforços para auxiliar em minha pesquisa. Sua leitura foi detalhada e seus conselhos bastante precisos. Ela soube equilibrar muito bem a liberdade para que eu pudesse fazer minhas escolhas, com a responsabilidade em realizar uma orientação séria e comprometida. Também soube ser minha amiga, especialmente nas conversas sobre viagens, já que compartilhamos a paixão pelo desbravamento de novos territórios.

Gostaria de agradecer enormemente à minha banca de qualificação, composta pela Profa. Maria Rita Cesar e pela Profa. Rosane Kaminski. Ambas realizaram espetaculares leituras e levantaram críticas que literalmente atribuíram maior qualidade à minha pesquisa.

Agradeço ao Prof. Benito Bisso Schmidt que aceitou participar da banca de defesa dessa dissertação e que gentilmente adaptou seu calendário às datas que nos eram mais urgentes.

Agradeço também à profa. Ana Paula Vosne Martins, por quem guardo grande carinho e que trilhou ao meu lado em toda minha formação acadêmica, desde o tempo do PET seus conselhos foram cruciais. Agradeço aos demais professores, em especial aos que atuam na linha *Intersubjetividade*.

Sou muito grato à Profa. Giovana Simão que compartilhou seus inestimáveis conhecimentos. Agradeço aos funcionários da Casa da Memória, da BPP e do Círculo de Estudos Bandeirantes. Sou muito grato à amiga e secretária Maria C. Parzowski que sempre me atendeu com atenção, respeito e eficiência e não poupou esforços para que meus problemas burocráticos se resolvessem rapidamente.

Agradeço à minha irmã Viviane Bagiotto Botton. Com ela aprendi as primeiras letras, e com ela divido a alegria de escrever essas 62.853 palavras que aqui apresento. Também agradeço sobremaneira à meus pais, Eni Fatima Bagiotto Botton e Saulo Botton, que apoiaram minhas escolhas, inclusive a de estudar à 662 Km de distância da pequena Jaboticaba-RS. Desde a graduação minha mãe destinou mensalmente uma parte de seu salário de professora municipal para financiar meus estudos e também me ajudou a suportar as angústias que a carreira de estudante universitário implica. Por fim, não há como agradecer meus pais por tudo o que fizeram e ainda fazem por mim.

Agradeço ao amigo e semi-irmão Daniel V. Galantin que esteve sempre presente nas corridas pela ciclovia do Alto da XV e nos almoços no RU. Agradeço-o por auxiliar-me a moldar uma visão crítica sobre o mundo, há muito dele nessa dissertação. Agradeço também ao colega e amigo Matheus H. Buffone por mestrear as sessões de RPG e também por compartilhar as preocupações da vida adulta e *outsider* em Curitiba. Sou grato ao companheirismo de Luis Thiago Dantas, meu colega de apartamento. Agradeço aos demais colegas do curso, em especial ao Luiz Carlos Sereza por dividir sua experiência e dar dicas certeiras nos momentos em que mais precisei.

Agradeço aos colegas, alunos, orientandos e coordenação do curso de Pós-Graduação em História, Arte e Cultura do NUTEAD/UEPG/UAB, no qual atuo como tutor.

Agradeço ao CNPq pela indispensável bolsa de estudos.

Ninguém o viu desembarcar na unânime noite, ninguém viu a canoa de bambu sumindo-se no lodo sagrado, mas em poucos dias ninguém ignorava que o homem taciturno vinha do Sul e que sua pátria era uma das infinitas aldeias que estão águas acima, no flanco violento da montanha, onde o idioma zenda não está contaminado de grego [...]

O propósito que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Esse projeto mágico esgotara o espaço inteiro de sua alma; se alguém lhe tivesse perguntado o próprio nome ou qualquer aspecto de sua vida anterior, não teria acertado na resposta. [...]

Compreendeu que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos é o mais árduo que pode empreender um varão, ainda que penetre em todos os enigmas da ordem superior e da inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoedar o vento sem rosto. [...] Quase de imediato, sonhou com um coração que pulsava.

Sonhou-o ativo, caloroso, secreto, do tamanho de um punho fechado, cor grená na penumbra de um corpo humano, ainda sem rosto ou sexo; com minucioso amor sonhou-o, durante catorze lúcidas noites. Cada noite, percebia-o com maior evidência. Não o tocava: limitava-se a testemunhá-lo, observá-lo, talvez corrigi-lo com o olhar. Percebia-o, vivia-o, de muitas distâncias e muitos ângulos. [...] Antes de um ano chegou ao esqueleto, às pálpebras. O cabelo inumerável foi talvez a tarefa mais difícil. Sonhou um homem inteiro, um moço, mas este não se incorporava nem falava, nem podia abrir os olhos. Noite após noite, o homem sonhava-o adormecido.

Nas cosmogonias gnósticas, os demiurgos amassam um vermelho Adão que não consegue pôr-se de pé; tão inábil e rude e elementar como esse Adão de pó era o Adão de sonho que as noites do mago tinham fabricado. Uma tarde, o homem quase destruiu toda a sua obra, mas se arrependeu. (Mais lhe teria valido destruí-la.) [...]

Em geral, seus dias eram felizes; ao fechar os olhos pensava: "Agora estarei com meu filho". Ou, mais raramente: "O filho que gerei me espera e não existirá se eu não for".

Gradualmente, foi acostumando-o à realidade. [...] Compreendeu com certa amargura que seu filho estava pronto para nascer – e talvez impaciente. Nessa noite beijou-o pela primeira vez e enviou-o ao outro templo cujos despojos branqueavam rio abaixo, a muitas léguas de inextricável selva e pântano. Antes (para que nunca soubesse que era um fantasma, para que se acreditasse um homem como os outros) infundiu-lhe o esquecimento total de seus anos de aprendizagem.

Sua vitória e sua paz ficaram embaçadas de fastio. Nos crepúsculos da tarde e da alvorada, prostrava-se diante da figura de pedra, talvez imaginando que seu filho irreal executasse idênticos ritos, em outras ruínas circulares, águas abaixo; No fim de um tempo despertaram-no dois remadores, à meia-noite: não pôde ver seus rostos, mas lhe falaram de um homem mágico, num templo do Norte, capaz de pisar o fogo e não queimar-se. O mago [...] temeu que seu filho meditasse nesse privilégio anormal e descobrisse de algum modo sua condição de mero simulacro. Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem! [...]

Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo de seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.

Jorge Luís Borges

## RESUMO

Compreendendo que a masculinidade e a ideia de *homem* fazem parte de uma problemática de gênero, e que o gênero é constituído no interior de uma contingência histórica e social, realizamos uma pesquisa que pretendeu estudar os mecanismos pelos quais determinados discursos atuaram na construção das subjetividades masculinas na virada do século XIX para o XX, dando ênfase à documentação produzida na cidade de Curitiba. Iniciamos com uma discussão teórica e filosófica que tratou de algumas noções como *masculinidade* e *sexualidade* no interior de uma época que chamamos por *moderna*. A partir desta discussão pudemos realizar uma leitura dos retratos produzidos pelo *Estúdio Volk* afim de reconhecer as insígnias da *imagem do homem* fotografada naquela época. Logo após, analisamos os periódicos, especialmente a revista de humor *O Olho da Rua*, para estudarmos as recorrências instituídas pelos anúncios, bem como as rupturas trazidas pelas crônicas, acerca dos discursos de subjetivação masculina enunciados naquele período.

Palavras-chave: Masculinidade. Homem. Subjetivação. Discurso. Imagem.

## ABSTRACT

Understanding that masculinity and the idea of man are part of a gender issue, and that gender is constituted within a social and historical contingency, we conducted a research that intended to study the mechanisms by which certain discourses worked for the construction of male subjectivity in the turn of the nineteenth to the twentieth century, emphasizing the documentation produced in the city of Curitiba. We begin by a discussion of theoretical and philosophical notions like *masculinity* and *sexuality* within a time that we call modern. From this discussion we can perform a reading of portraits produced by Studio Volk in order to recognize the insignia *image of man* photographed then. Soon after, we analyzed the journals, especially the humor magazine *O Olho da Rua*, to study recurrences instituted by ads, and the disruptions brought about by chronic on the discourses of male subjectivity uttered in that period.

Keywords: Masculinity. Man. Subjectivation. Discourse. Image.



## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: BENTO MOSSURUNGA .....	10
FIGURA 2: RETRATO DA FAMÍLIA GUIMARÃES .....	27
FIGURA 3: OPERÁRIOS DA FÁBRICA DE FOGÕES – SÃO FRANCISCO .....	29
FIGURA 4: PIQUENIQUE DE FERRAGISTAS – SÃO FRANCISCO .....	29
FIGURA 5: A DISTINÇÃO DOS SEXOS NO XIX .....	34
FIGURA 6: VARANDA – ÉDOUARD MANET .....	35
FIGURA 7: ELEONOR MONTENEGRO E GUILHERME MONTENEGRO .....	35
FIGURA 8: AGOSTINHO ERMELINO DE LEÃO JUNIOR .....	59
FIGURA 9: RETRATO DE N. BONAPARTE: O PRIMEIRO CONSELHO .....	67
FIGURA 10: PRÍNCIPE LOBKOWITZ.....	67
FIGURA 11: A FAMÍLIA STAMATY .....	68
FIGURA 12: LA FAMILLE IMPÉRIALE – NAPOLÉON III .....	68
FIGURA 13: PANORÂMICA DE CURITIBA .....	70
FIGURA 14: ANÚNCIO PHOTOGRAPHIA ADOLPHO VOLK .....	74
FIGURA 15: VICENTE GIORGI .....	76
FIGURA 16: BARÃO DO SERRO AZUL .....	78
FIGURA 17: VISCONDE DE NÁCAR .....	78
FIGURA 18: DOUTOR PAULINO PEDROSA .....	78
FIGURA 19: PAULO CASAGRANDE .....	80
FIGURA 20: ANTONIO PAROLIN .....	80
FIGURA 21: SERVIÇAL DA FAMÍLIA PEDROSA.....	81
FIGURA 22: SERVIÇAL DA FAMÍLIA BLEGGI .....	81
FIGURA 23: ROMÁRIO MARTINS .....	83
FIGURA 24: CARLOS HASSELMANN .....	83
FIGURA 25: CASAL BAUMER .....	85
FIGURA 26: CASAL MÜLLER .....	85
FIGURA 27: CASAL DESCONHECIDO .....	85
FIGURA 28: CASAL AMARAL E SILVA .....	85
FIGURA 29: FAMÍLIA VOLK .....	90
FIGURA 30: LINHAS DE COMPOSIÇÃO DO RETRATO DA FAMÍLIA VOLK.....	91
FIGURA 31: RECORTE FACIAL DO RETRATO DA FAMÍLIA VOLK.....	93

FIGURA 32: PEDRO CULPI .....	95
FIGURA 33: MILITAR ANÔNIMO .....	95
FIGURA 34: BENTO MOSSURUNGA .....	95
FIGURA 35: HOMENAGEADOS DA REVISTA O OLHO DA RUA .....	99
FIGURA 36: ANÚNCIO CASA DE NOVIDADES .....	105
FIGURA 37: ANÚNCIO O CHIC DE PARIS .....	109
FIGURA 38: ANÚNCIO AO FIGURINO .....	111
FIGURA 39: ANÚNCIO ELIXIR DE NOGUEIRA .....	119
FIGURA 40 : ANÚNCIO SUCCULINA .....	121
FIGURA 41: ANÚNCIO MUCUSAN .....	121
FIGURA 42: ANÚNCIO XAROPE DE ALCATRÃO E JATAHY .....	123

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1 PARADOXOS E AMBIGUIDADES DA ESTRANHA NOÇÃO DE HOMEM NA ÉPOCA MODERNA.....</b>	<b>10</b>
1.1 Os micropoderes disciplinares e a construção dos “corpos dóceis” .....	13
1.2 O processo de simbolização do mundo .....	18
1.3 A moda como significante da modernidade .....	24
1.4 A construção discursiva do corpo e do sexo na ordem moderna .....	36
1.5 Discurso e performance como criadores de subjetividades sexuadas .....	46
1.6 Do homem à masculinidade .....	50
<b>2 COMO A IMAGEM DE UM HOMEM PRODUZ UMA IMAGEM DO HOMEM?.....</b>	<b>59</b>
2.1 O retrato fotográfico e seu nascimento no bojo de um moderno regime de luz .....	60
2.2 A entrada do retrato no cenário da Curitiba oitocentista .....	70
2.3 Os retratos do Estúdio Volk na conformação de uma imagem do homem moderno .....	76

<b>3 ENTRE VIRO E VITALINO: TENSÕES DISCURSIVAS NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO HOMEM NOS ANÚNCIOS E NAS CRÔNICAS DA CURITIBA MODERNA .....</b>	<b>99</b>
3.1 Particularidades de uma modernidade feita de letras .....	101
3.2 Os anúncios e as propagandas como selos da realidade .....	104
3.3 O molde da moda modela o modelo: corpo e subjetivação masculina nas propagandas .....	107
3.4 Homens de sangue forte: o ideal de uma masculinidade saudável e viril .....	115
3.5 Linhas entrecruzadas, homens inconstantes: as singularidades e os paradoxos masculinos através das crônicas e sua linguagem .....	129
<b>APONTAMENTOS FINAIS .....</b>	<b>146</b>
<b>FONTES/DOCUMENTAÇÃO .....</b>	<b>151</b>
PERIÓDICOS.....	151
FOTOGRAFIAS/FIGURAS.....	152
REFERÊNCIAS.....	160

## INTRODUÇÃO

O principal intuito dessa pesquisa foi realizar um estudo sobre alguns mecanismos de subjetivação masculina na virada do século XIX para o XX, a partir da documentação fotográfica e periodística encontrada na cidade de Curitiba. Antes de nos atermos a tais objetivos, nos parece importante colocarmos pontos de interrogações em torno de nossa confortável posição de sujeito e autor dessa escrita. Ao partirmos da questão foucaultiana sobre *O que é um autor?* chegamos à noção de que esse é antes uma função: “a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura” (FOUCAULT, 2001: 267). Isso significa que quando escrevo não estou partindo de um “eu próprio” íntegro e imutável, não sou capaz de me representar no texto, tudo o que realizo é uma *função-autor* que “aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e construído enquanto autor” (AGAMBEN, 2010: 61), ou seja, aquilo que encontramos nesse texto não é a marca de um autor/sujeito íntegro, coerente e monolítico, mas uma construção subjetiva ditada por polifônicas vozes e influências. É exatamente em tal construção que o *eu mesmo* entra em aposta e se dissipa na escritura, “o lugar do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto pelo qual autor e leitor se põem em jogo no texto” (AGAMBEN, 2010: 62-63). Esse é o motivo do emprego da terceira pessoa do plural como voz de *nossa* dissertação, não tratamos de eximir nossa responsabilidade enquanto escritor ou ocultarmo-nos em um impessoal genérico. Antes disso, com o emprego dessa pessoa/tempo que não é um *eu* mas um *nós* pretendemos declarar *nossa* posição de escrita onde aquele que chamo por mim já é resultado de múltiplos dispositivos, de uma miríade de discursos que me perpassaram e que não me põem em uma posição de autoria, mas me apagam no interior de uma *função-autor*. Tal autor que não sou aqui se torna um catalisador de múltiplos discursos, posições teóricas e existenciais que inscreveram em uma mutante subjetividade-autoria simultaneamente presente e agonizante no texto que *por minhas mãos fala*. Assim como no conto de Borges, o sujeito que aqui escreve é alguém já sonhado por outros sonhos e em constante devir criativo, por ele falam as mais diversas e polifônicas vozes.

Junto de nossa posição de autoria também colocamos em questão uma convenção epistemológica moderna em que os homens aparecem como aqueles que falam e criam os significados para as coisas. Pelo contrário, compreendemos que a própria linguagem e significações científicas e políticas modernas acabaram por inventar os contornos daquilo que

se convencionou chamar de *homem moderno*, que não é mais aquele que fala a língua, mas o que é por ela falado, por ela sonhado. Em outros termos, as ciências, as disciplinas e suas significações fornecem ferramentas que definiram todas as possibilidades e as impossibilidades de se dizer ou pensar em algo ou em alguém.

É assim que o conto de Borges torna-se um pouco mais factível, já que antes do homem ser pensado como senhor autônomo de sua própria existência/experiência/escrita/fala, ele é inventado, sonhado, falado, pensado e escrito por uma série de discursos que se entrecruzam e o criam, eis a posição moderna do sujeito. Desta feita, os sonhos/linguagens possuem a capacidade de modelar suas condutas, seus pensamentos, suas existências e suas possibilidades de pensar em algo por meio de discursos que circulam numa determinada sociedade a partir de índices geralmente corporais como o sexo, a cor, a aparência, a vestimenta, etc. Assim partimos do pressuposto de que o homem moderno foi transpassado pelos discursos que o significaram socialmente, da mesma forma, tais discursos também possuíram a potência de definir os homens enquanto sexuais. É dessa forma que pretendemos estudar a maneira pelas quais os discursos possuíram a capacidade de delimitar as sexualidades de uma época, bem como os pre[con]ceitos e os contornos de uma ideia de masculinidade.

Tendo isso em vista podemos por em questão as posições teóricas e políticas que percebem a masculinidade enquanto essências imutáveis, determinadas e aplicáveis universalmente e atemporalmente. Este é o caso recorrente dos estudos sociológicos mais famosos sobre a masculinidade, como a teoria da *dominação masculina* de Bourdieu, que percebe uma predisposição social e psicológica para a dominação das mulheres pelos homens (1997). de forma semelhante se esboça a teoria das *masculinidades* de Connell, que estuda a sujeição das mulheres e dos outros homens por aqueles portadores de uma “masculinidade hegemônica” (2003). É evidente que essas teorias são um excelente diagnóstico e nos mostram *realidades* de mulheres e homens que inquestionavelmente são alvo de violência, de um machismo ainda reinante em nossa sociedade. Mas, para além disso, concordamos com Gustavo Castañon quando afirma que “a questão crítica a ser colocada [...] é: que tipo de práticas [se] suportam. Não se deve perguntar a respeito de como o mundo é, e sim a respeito de como o mundo deve ser; a questão central não é epistemológica, é política” (CASTAÑON, 2004: 72-73). É assim que optamos por uma teoria do gênero que seja dinâmica, que se preocupe com as possibilidades de mudança, que perceba que as definições de gênero e de masculinidade são frutos de discursos que se inserem no interior da história, que podem ser datáveis e que se intercambiam de acordo com as infinitas transformações discursivas e de

pensamento (BUTLER, 1993 e FOUCAULT 2010). É nesse sentido que pensar a masculinidade como uma construção discursiva e histórica pode parecer alheia ao machismo e às estruturas sociais misóginas que ainda vigoram nas sociedades capitalistas modernas. Em contrapartida, tal concepção – de que a sexualidade é fruto da história – é politicamente mais efetiva e instrumental, já que percebe o sexo como uma construção datada, frágil e provisória, e por isso mesmo é passível de ser modificado assim como foi inventado. O objetivo dessa escolha teórica a evasão a toda e qualquer argumento de naturalização dos sexos ou dos gêneros. A partir de pensadores como Judith Butler (1993) e Michel Foucault (2010) podemos perceber que as definições modernas daquilo que se compreende por um homem e por uma mulher são construções discursivas recentes, com menos de trezentos anos, e que estão fadadas à alterações de acordo com as mudanças de concepções e pensamentos de determinadas épocas. Em resumo, compreendemos o sexo e a dicotomia masculino/feminino como sendo efetivamente históricos, e por isso mesmo teremos a capacidade de estudar a construção da subjetividade masculina em um período e em um contexto histórico determinado, que é diferente dos anteriores ou posteriores. É assim que tanto as concepções de sexo quanto as concepções de gênero serão por nós tratadas, sempre, a partir de um contexto histórico singular.

Se sustentamos o diagnóstico de que os discursos dentro de uma historicidade criam a significação dos homens e das mulheres enquanto sujeitos sexuados, então é no estudo desse ato de criação subjetiva e sexual que iremos focar nosso trabalho historiográfico, dessa forma analisaremos documentos que, discursivamente, sonharam/criaram concepções daquilo que se convencionou entender por *homens ideais*. Em outras palavras, buscaremos estudar os meios pelos quais certos discursos atuaram na construção da subjetividade masculina na virada do século XIX para o XX. Para esse exercício, selecionamos três tipologias diferentes de documentos: as fotografias, os anúncios e as crônicas.

As fotografias analisadas<sup>1</sup> possuem uma materialidade e uma visualidade muito diferente dos periódicos ou de qualquer outra mídia da época. Como estudaremos no decorrer de nosso estudo, a fotografia pode ser considerada como a primeira forma de representação imagética e retratística no território paranaense, sendo anterior até mesmo à pintura plástica, o que lhe garante certa originalidade, se pensada no contexto regional. Outra singularidade das imagens fotográficas é que elas possuíam a característica de serem documentos pessoais e privados, que mesmo circulantes enquanto suvenires, não possuíam o mesmo objetivo de

---

<sup>1</sup> Positivos digitalizados pela Casa da Memória/Fundação Cultural de Curitiba – Sessão “Multimeios”.

circulação pública que os periódicos da mesma época. Além disso, por sua propriedade puramente imagética, evidentemente, a fotografia possui/ia uma linguagem que se estrutura a partir da completa ausência do texto escrito.

Pela complexidade e diversidade das imagens fotográficas realizamos nossa pesquisa a partir de um recorte específico, onde selecionamos às imagens do *Estúdio Volk*<sup>2</sup>, criado pelo fotógrafo alemão Adolpho Volk, que segundo Giovana Simão (2010), introduziu e profissionalizou a fotografia na cidade de Curitiba. Pode-se supor que as fotografias possuíam menor intencionalidade se comparadas às propagandas da época, o que é bastante ilusório já que poderemos perceber o quão significativas elas pretendiam ser. Por isso mesmo optamos por estudar apenas os retratos de estúdio, ou seja, aqueles intencionalmente manipulados para criarem profissionalmente uma cena teatral. Por tais imagens entendemos que as discursividades do fotógrafo e dos fotografados são apresentadas de forma mais clara.

Já os anúncios e as crônicas analisadas provém dos periódicos<sup>3</sup>, em sua grande maioria, revistas ilustradas publicadas no início do século XX, ou seja, entre duas a três décadas depois do estabelecimento do primeiro estúdio fotográfico na cidade. Completo oposto da imagem fotográfica, essa documentação usa e abusa das letras e de seus recursos, como a ironia, as inversões de sentido, os ditos e os não ditos na trama discursiva, o que caracteriza formas diferentes de subjetivação no interior da sociedade paranaense do início do século XX. Para nossa análise selecionamos a coleção da revista político-humorística chamada *O Olho da Rua*<sup>4</sup>, publicada na cidade de Curitiba no período de 1907 a 1911. Suas dimensões eram de 32,5cm X 23cm contendo em média 16 páginas, em sua maioria ilustradas, sendo algumas coloridas e muitas delas repletas de clichês gráficos e propagandas de artigos autoapresentados como *de luxo*, suas edições eram impressas nas máquinas rotativas da empresa Marinoni e sua tiragem era de 2000 exemplares quinzenais (DENIPOTI,

<sup>2</sup> A escolha desse estúdio em particular se deu pela despretensão de nossa pesquisa, que necessitava de um recorte restrito, devido ao curto espaço de tempo para análise. Um dos principais motivos pela escolha do Estúdio Volk foi o profissionalismo dos fotógrafos que nele atuaram e aquilo que Simão chama de *pioneirismo* do estúdio, dado que com sua criação, em 1880, podemos considerá-lo o primeiro atelier fotográfico da província. O fator que influenciou na escolha do Estúdio Volk, e não apenas do fotógrafo Adolpho Volk, foi a atuação de sua esposa, Fanny Volk, ao assumir o estúdio no ano de 1904, quando Adolpho abandonou seu trabalho no Brasil para regressar à Alemanha. Sobre o estúdio Volk, a atuação social de Fanny e a importância da fotografia no contexto regional. Cf. SIMÃO, 2010.

<sup>3</sup> Os periódicos por nós analisados em sua grande maioria foram pesquisados no arquivo “Divisão Paranaense” da “Biblioteca Pública do Paraná” (BPP). Também temos de creditar à Elizabete Berberi que em sua dissertação de mestrado (1996) publicou a transcrição de um memorável conjunto de crônicas da época que foram analisadas em sua dissertação de mestrado.

<sup>4</sup> Mesmo com a existência de muitas outras revistas com o mesmo tipo de argumentos, optamos por analisar essa revista específica por tratar-se de uma publicação portadora de textos e imagens singulares, que dialogam entre si e que delimitaram uma ímpar e proveitosa fonte de pesquisa. Como não tivemos pretensão de analisar todos os periódicos da época, optamos por delimitar esse periódico específico como um exemplar que resume muitos dos mecanismos de produção das subjetividades masculinas da época.



1999: 93). Seus editores, redatores e ilustradores eram os representantes da intelectualidade da época como “Euclides Bandeira – sob diversos pseudônimos como Hélio, Gil Pachola, Fra Diavolo, Diavolo – o caricaturista Mario de Barros, os poetas Cícero Marcondes França, José Gelbcke e os escritores Adolpho Wernek, Reinaldino Antonio Scharffenberg de Quadros, Clemente Ritz, José Gonçalves de Moraes, entre outros” (DENIPOTI, 1999: 100) que em suas publicações tinham por missão a modernização da cidade de Curitiba, mesmo que isso não tenha se procedido de maneira efetiva (BOTTON, 2012).

Com ideário humorístico, a revista *O Olho da Rua* era um veículo privilegiado para a divulgação dos novos produtos que chegavam na cidade, e por meio deles acabavam *propagando* valores subjetivos de gênero e masculinidade, especialmente por meio dos anúncios. Tais anúncios possuíam módicos níveis de sofisticação gráfica mas que, com uso de cores e desenhos, ocupavam posições de destaque no interior das revistas e dos jornais. Como os periódicos da época ainda possuíam uma organização bastante precária, se comparada à imprensa contemporânea, é sabido que os próprios redatores dos artigos e ilustradores da revista eram os mesmos que produziam os anúncios e suas discursividades. Rosane Kaminski é bastante enfática quando comenta sobre a produção artística/imagética nas revistas curitubanas do período e a “carência de profissionais da imagem” (2010: 167), que tornavam tais anúncios esteticamente precários e, de certa maneira, bastante ingênuos, embora efetivos enquanto “chamariz para ampliar o público leitor” (KAMINSKI, 2010: 167).

Em outros periódicos da época, que também publicavam propagandas, podemos encontramos as crônicas, que junto dos anúncios buscavam atrair o leitor para as *aventuras da modernidade* e para as novas formas de se viver em uma *capital moderna*, como havia de ser Curitiba (BERBERI, 1996). A estrutura textual das crônicas muito se confundia com os editoriais da época, no sentido de que possuíam toda carga opinativa, valorativa, moral e subjetiva daquele sujeito/grupo de intelectuais que as escreviam<sup>5</sup>.

Uma parte das crônicas por nós analisadas foi encontrada no periódico *O Paraná*, que contava com um grupo de cronistas bastante atuante e opinativo. Pela constatação de que os mesmos intelectuais publicavam nos mais diversos periódicos sob a égide de múltiplos pseudônimos, é possível afirmar que muitos dos redatores do jornal *O Paraná* também eram colaboradores da revista *O Olho da Rua*<sup>6</sup>. O motivo por decidirmos estudar as crônicas e os

<sup>5</sup> As características literárias das crônicas serão trabalhadas no segundo capítulo dessa dissertação.

<sup>6</sup> Mesmo não pretendendo realizar uma análise comparativa entre ambos os periódicos, é possível perceber diversas continuidades na produção argumentativa de ambos. Embora que “O Olho da Rua” seja uma revista humorística e “O Paraná” um jornal de notícias, ambos optavam por publicar produções de caráter semelhante. Tal é o caso das crônicas, críticas políticas, propagandas e, principalmente, inserções de tom humorístico como

anúncios sequencialmente, no terceiro capítulo, é definido justamente pelo fato de que ambos eram publicados no mesmo tipo de periódicos, bem como possuíam certas similitudes na linguagem textual. Por outro lado, pretendemos encontrar entre os anúncios e as crônicas um elemento de tensão discursiva, uma vez que os primeiros possuíam intuítos comerciais, imagéticos e eram bastante repetitivos dentre as edições, já as crônicas eram mais críticas, opinativas, literárias e sempre inéditas. Desta maneira, a opção por analisar esses dois tipos de linguagem – simultaneamente irmãs e antagônicas – no mesmo capítulo, se justifica pelo caráter de contraposição que pretendemos estabelecer em meio à nossa análise. Ou seja, se os retratos fotográficos e o anúncios acabam estabelecendo a imagem de *um* homem idealizado, as crônicas, mesmo fazendo parte do mesmo contexto de modernidade, acabaram desestabilizando e, em alguns casos, desconstruindo a imagem masculina veiculada pelos demais discursos – o que deu origem a certos *ruídos* nos discursos mais disciplinares e abriu novas possibilidades de subjetivações masculinas.

Resta a dúvida de como podemos dialogar com uma documentação tão polifônica e plural? Em primeiro lugar, concebemos o conteúdo de todos esses documentos enquanto discursos: documentos que por suas singularidades artísticas, linguísticas e midiáticas acabaram criando e difundindo modelos de gênero e masculinidade, que por sua vez, delimitariam os contornos de um *homem ideal*. Ora, se os discursos constroem e subjetivam os homens de uma época, então não podemos perceber tais discursos enquanto puras representações da realidade, antes disso, os compreendemos enquanto *atos de fala* (AUSTIN s.d.) e de escrita. Por tal compreensão, os próprios discursos (imagéticos, propagandísticos, institucionais etc...) são, eles próprios, acontecimentos, que ao serem pronunciados acabaram modelando e delimitando tudo aquilo que pode, e aquilo que não pode, ser dito/pensado/visto em uma época específica (FOUCAULT, 2007). É a partir da dimensão ativa do discurso que podemos analisar nossa documentação não mais por sua representabilidade, mas antes, a partir da *apresentabilidade*, ou seja, daquilo que apresentam, que produzem elas próprios no interior do jogo enunciativo de um determinado contexto espacial/temporal. Dessa forma percebemos as crônicas, os anúncios e as fotografias da virada do século XIX para o XX como singulares discursos que propagaram, questionaram e rearticularam valores, ideais, ideias e símbolos, que por sua vez influenciaram na [re]construção das subjetividades

---

poesias e notas, que eram comuns e em algumas vezes repetidas nos dois periódicos. Segundo Antonio Myskiw (2008), a intelectualidade da capital paranaense era restrita, sendo muito comum que os mesmos intelectuais publicassem nos mais diversos periódicos da época.

masculinas da época, em termos mais líricos, compreendemos nossa documentação enquanto vestígios materiais dos fugidios sonhos que inventaram os homens do passado.

Para realizar nossa discussão teórica e metodológica optamos por pensar nas múltiplas ambiguidades da ideia de *imagem do homem*, justamente enquanto o mecanismo moderno que construiu, sonhou e articulou um ideal de corporalidade/sexo e um ideal de moralidade/gênero masculinos. Tanto a partir da *fisionomia* e sua imagem particular, quanto a partir da *figura social* e sua imagem pública, numa interconexão entre os valores coletivos e os individuais, projetando as próprias noções de individualidade e de subjetividade modernas. Além disso, a ambiguidade de uma *imagem do homem* abrange um processo dedutivo – que na verdade é indutivo – muito presente no pensamento oitocentista, tal processo refere-se à interpretação do perfil moral/psicológico de um homem a partir de seus traços fisionômicos. É a partir da conexão entre o social/individual – desenvolvida a partir dos cruzamentos entre uma imagem física e uma imagem moral do homem – que acabaram se estabelecendo as próprias noções daquilo que *deve* ser um homem. XXX Enfim, compreendemos que nesse jogo definiu-se a visibilidade, a subjetividade e a própria posição social/sexual de um indivíduo no interior da sociedade, especialmente curitibana, na virada do século XIX para o XX.

No conjunto dos três capítulos de nosso escrito, buscamos perceber a construção histórica daquilo que compreendemos por uma formação da subjetividade masculina na virada do século XIX para o XX. Mas não perdemos de vista o fato de que cada capítulo, por sua singularidade documental, teórica, metodológica e mesmo cronológica possuem disparidades em relação aos outros e também a eles próprios, especialmente no que diz respeito ao terceiro capítulo.

É a partir de uma leitura das fontes que privilegia seus efeitos de criação, unidas às polissemias de uma ideia de *imagem do homem*, que estruturamos a arquitetura dos nossos capítulos. O primeiro, intitulado *Paradoxos e ambiguidades da noção de homem na época moderna* será destinado ao estudo teórico de uma grande superfície de pensamentos e saberes onde nos concentraremos na constituição de um conjunto de ideias modernas que definiu *modelos ideais masculinos* em torno de uma noção de *homem* enquanto sujeito/sujeitado. Um homem simultaneamente humanista e masculino literalmente inventado, classificado e definidos por poderes, saberes e verdades, especialmente pelos domínios da sexualidade e suas normatizações. Foi a partir dessas noções inéditas de homem moderno que se construiu uma complexa rede de símbolos em que dispositivos como as disciplinas, a moda e a sexualidade passaram a relacionar a esfera físico-corporal com o plano da subjetividade. Assim, criaram-se estereótipos e padrões subjetivos aos diversos grupos de homens e

mulheres cada vez mais classificados e ordenados em uma ordem hierárquica no interior das sociedades modernas. Nesta esteira, buscaremos perceber de que forma a dicotomia de sexo e de gênero [homens-masculinos/mulheres-femininas] passou a ser construída enquanto um imperativo disciplinar, que acabou definindo tipos ideais de sexualidade e de condutas de um homem. É dessa forma que iniciaremos o debate sobre a masculinidade enquanto um imperativo linguístico/discursivo, que por reiteração de enunciados sobre aquilo que é e aquilo que não é um homem, significou, criou, modelou, sonhou e disciplinou um modelo de corpo/conduta. É nesse capítulo que realizamos uma discussão teórica que embasará filosoficamente os capítulos subsequentes. Nele podemos encontrar grande influência filosófica do pós-estruturalismo, especialmente de pensadores como Michel Foucault e Judith Butler. É por tal caráter filosófico que em nosso primeiro capítulo apresentaremos um contexto muito mais amplo, despreocupado com as particularidades de alguma localidade específica, esse capítulo fornecerá percepções teóricas e contextuais que logo serão verticalizadas e particularizadas no decorrer dos demais capítulos, que analisam documentações restritas à cidade de Curitiba.

Nosso segundo capítulo intitulado *Como a imagem de um homem produz uma imagem do homem?* realizaremos um breve estudo sobre o retrato moderno para sustentar teoricamente uma análise de algumas imagens produzidas no Estúdio Volk. Nesse capítulo buscaremos o estabelecimento de um *regime de luz* na cidade de Curitiba, em que a representatividade, a subjetividade e a própria existência social dos sujeitos foi atestada pelos retratos fotográficos. Em outras palavras, pela ambígua relação imagética, estudaremos o retrato fotográfico enquanto um discurso que atribuía e delimitava uma imagem aos homens e mulheres da época moderna e, a partir de tal imagem, significava os contornos de suas condutas, corporalidades, subjetividades e sexualidades em complexas relações de poderes e verdades que transitavam pelos campos da fisionomia e da moralidade social.

Nosso terceiro e último capítulo, intitulado *Entre Viro e Vitalino: tensões discursivas na construção da imagem do homem através dos anúncios e das crônicas da Curitiba moderna*, iniciará estudando brevemente a configuração de um campo periodístico e publicitário na cidade de Curitiba no início do século XX que propiciou a circulação dos anúncios e crônicas modernas. Consequente, realizaremos uma análise da documentação periodística em busca das maneiras com que o corpo masculino e sua imagem foram significados a partir de modelos cada vez mais enfatizados e reiterados nos anúncios daqueles periódicos. Por outro lado, a partir das crônicas da época buscaremos compreender como esse *modelo de homem* foi questionado, ridicularizado e relativizado. Diferentemente dos anúncios

e dos retratos fotográficos, as crônicas, ao trabalharem com casos singulares e específicos, passaram a criar enunciados que não eram necessariamente subversivos aos ditames do gênero e da corporalidade masculina, mas que certamente se posicionavam para além dos discursos que demandavam a conduta/imagem do homem moderno. Assim poderemos perceber o estabelecimento de certa tensão entre os singulares discursos das crônicas, se pensados em relação aos reprodutíveis anúncios e fotografias da época.

No decorrer da leitura será perceptível a ênfase no processo de criação subjetiva baseada em padrões disciplinares, normativos e homogeneizantes. A construção dessa *imagem modelar do homem* margeia os três capítulos dessa dissertação, sendo que as resistências a tal normatização estão presentes de forma mais modesta, apenas no último capítulo. Nesse sentido, justificamos que nossa opção teórica e política foi justamente evidenciar a forte incidência desses dispositivos/documentos na construção das subjetividades modernas. Além disso, justificamos a escolha por debater mais exaustivamente a face normativa da subjetivação já que refletimos a partir do pensamento desconstrucionista de Jacques Derrida, que atribui ao conceito de *desconstrução* o ato de uma *leitura cerrada de um texto* de forma a revelar as suas incompatibilidades e ambiguidades retóricas, demonstrando que é o próprio texto que as assimila e dissimula (DERRIDA, 2006). Segundo Savian Filho “a desconstrução derridariana não significa destruição, mas um modo de desfazer uma estrutura para fazer aparecer seu esqueleto.” (2010: 38). A partir disso, consideramos que em primeiro lugar é necessário demonstrar como uma estrutura/edificação é empreendida, para então termos possibilidades e conhecimentos para, futuramente, desconstruí-la.

Mesmo que, a partir de nosso estudo, tenhamos a pretensão de compreender certos aspectos da formação da subjetividade masculina na virada do século XIX para o XX, especialmente na cidade de Curitiba, gostaríamos de comentar que não é nosso intuito esgotar o assunto analisado. O que realizaremos é um estudo de discursos muito específicos que respondem a *fragmentos* de processos de subjetivação masculina na época e, assim, propomos essa pesquisa enquanto um trabalho em aberto, passível de ser revisitado, incluído, disputado ou questionado a partir da análise de outras documentações que podem tanto complementar quanto se contrapor às discussões aqui evocadas.

## 1. PARADOXOS E AMBIGUIDADES DA ESTRANHA NOÇÃO DE HOMEM NA ÉPOCA MODERNA



FIGURA 1: BENTO MOSSURUNGA (1900)

O que se vê nessa imagem? Qualquer um poderia responder que é óbvio que *trata-se de um homem*! Esta será a resposta definitiva para esse capítulo, o que nos interessa nessa primeira leitura é justamente decifrar vagarosamente novas possibilidades de estudar não esse homem, mas as discursividades condicionantes da existência dessa forma de homem a partir da modernidade.

Iniciaremos nosso estudo partindo de um questionamento fundamental, a saber, o que significa na sociedade ocidental moderna a(s) ideia(s) de homem, quais seus múltiplos significados e dimensões? Discutiremos questões políticas e sociológicas que se relacionam às significações de sexo e de gênero masculino, constitutivas de tal homem naquilo que classificamos como *época moderna*, grosso modo, compreendendo a segunda metade do século XVIII, o XIX e as duas primeiras décadas do século XX. Desta feita, pretendemos tratar de questões recorrentes na filosofia contemporânea continental, como a disciplina, a

moda, a sexualidade, o gênero, o discurso e a linguagem, assuntos centrais na obra de pensadores como Michel Foucault ou Judith Butler, referências constantes para nosso estudo. Ambos os filósofos já levantaram a questão/hipótese sobre os mecanismos pelos quais foi construído um sujeito moderno. A essa investigação pretendemos incluir a pergunta pela masculinidade: por que mecanismos é construído o sujeito moderno *masculino*? É na busca de pensar a posição do homem enquanto uma construção histórica, moderna e *de gênero*, que empreendemos esse capítulo. Por ele pretendemos justificar o porquê dessa pergunta, tal será a base teórica e metodológica para construirmos a discussão dos capítulos posteriores.

\*\*\*

Para o filósofo Michel Foucault as ideias de *homem* e de *Ciências Humanas*<sup>7</sup> somente puderam entrar em cena a partir do momento em que houve uma ruptura na ordem de compreensão do mundo, o que para o filósofo originou o próprio pensamento moderno<sup>8</sup>. “Antes do fim do século XVIII, o *homem* não existia (FOUCAULT, 2007: 425) [grifo do autor]”. Isso não significa que não existiam homens, mas que a ordem de conhecimentos da época não compartilhava da ideia moderna de homem como o centro de gravidade de todo pensamento, como aquela unidade maciça de consciência, potência e corporalidade. Já com a filosofia moderna a crítica kantiana inaugura a ideia de *homem finito*, ou seja, uma configuração de ideias onde o homem foi pensado como objeto de estudos a partir de sua própria finitude.

Todo o conhecimento tornou-se possível pela existência de um homem que se conhece e que está restrito às próprias fronteiras da sua limitada capacidade de conhecer. Nesse sentido o homem tornou-se a extensão última de tudo aquilo que se pode conhecer e o conhecimento tornou-se a extensão última de tudo aquilo que pode ser e pensar o homem (DUARTE, 2010).

Foucault define essa ordem de pensamento moderno como uma antropologia, em que “a análise pré-crítica do que é o homem em sua essência converte-se na analítica de tudo o que pode dar-se em geral à experiência do homem” (FOUCAULT, 2007: 471). Trata-se de uma configuração de pensamentos onde o homem torna-se simultaneamente condição e objeto dos saberes científicos. Em outras palavras, mostra-se ao mesmo tempo empírico – imanente

---

<sup>7</sup> Enquanto as ciências que estudam o homem.

<sup>8</sup> Tais ordens de saberes são compreendidas por Foucault nos termos de *épistémè*. Cf. (FOUCAULT, 2007). O filósofo definiu três *épistémès* em seus estudos arqueológicos: o Renascimento (séculos XIV ao XVI), a *épistémè* clássica (séculos XVII ao final do XVIII) e *épistémè* Moderna (final do século XVIII e século XIX até a virada do século XX) (FOUCAULT, 1997). É nessa última que nos concentraremos.

aos saberes, à ação e à experiência – e transcendental, quando se projeta para além do campo da experiência e se assume como fundamento e base para todo conhecimento possível, para a existência da própria experiência do pensar.

Nas palavras de Foucault: “no movimento profundo de uma tal mutação arqueológica, o homem aparece com sua posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece: soberano submisso, espectador olhado” (FOUCAULT, 2007: 430). Se nesse movimento *o homem* torna-se simultaneamente sujeito e objeto de seu próprio pensamento, isso cria uma nova ordem de conhecer as coisas e fundamenta as bases para as Ciências Humanas. Para agir sobre tal homem, os saberes são rearticulados a relacionarem-se diretamente a ele, é esse o momento em que a “história natural se torna biologia, quando a análise das riquezas se torna economia, quando sobretudo a reflexão sobre a linguagem se faz filologia” (FOUCAULT, 2007: 430) e assim foram fundadas as entidades “‘quase-transcendentais’ que são para o homem: a Vida, o Trabalho, a Linguagem” (FOUCAULT, 2007: 343). Triade que Foucault data no final do século XVIII e que passou a mover os cabos de ventríloquo da existência humana, segundo André Duarte:

A partir de agora, pensa Foucault, finalmente seria possível que o próprio sujeito do conhecimento se transformasse numa figura de carne e osso e, subsequentemente, em objeto histórico finito e condicionado empiricamente. [...] o homem faz sua entrada na cena do conhecimento, tornando-se, ele próprio, sujeito e objeto empírico. [...] já não é mais o pensamento representativo que me revela como existente, mas, sim, entidades objetivas que preexistem à minha existência finita: a vida, o trabalho e a linguagem. [...] Em suma, o homem finito que vive, fala e trabalha torna-se o fundamento de todo saber objetivo sobre si mesmo, isto é, de todo saber sobre as positivities empíricas que o determinam (DUARTE, 2010: 80-82).

A partir desse pensamento percebemos que uma das posições mais centrais para as Ciências Humanas é o estabelecimento de um (ou vários) *modelo(s) de homem(ns)* idealizados e requeridos a partir das mais variadas demandas dos saberes, das Ciências Humanas. É esse modelo-homem ou homem-ideal que compreendemos ser o sujeito moderno. A partir da modernidade a ordem de pensamento passa a responder pela circunscrição e delimitação de um modelo específico de homem. Por exemplo, as ciências biológicas que passam a estudar o homem como organismo vivo e aos poucos irão modelar quais contornos podem definir um organismo mais vivo, mais saudável, mais jovial. Dito de outro modo, o homem é tomado como objeto de análise dessas ciências que são criadas justamente nessa mesma época para estudá-lo.



Os exemplos que se desenrolam dessa trama são quase infinitos, poderíamos apontar desde o homem asceta puritano de Max Webber (2006), o homem falante da linguística ou até mesmo o homem que move os fatos históricos do historicismo rankeano (MARTINS, 2010). Todos eles são estudos sobre, e a partir, do homem enquanto sujeito, enquanto aquele que vive, trabalha e fala no mundo, todos eles são modelos de homem a serem definidos pelos saberes científicos.

Pode parecer evidente que tal homem, mesmo que se pretenda empírico, se refere a um homem universal e genérico, que teoricamente inclui as mulheres. Em outra via, o homem se pretende universal justamente porque exclui as mulheres de seus discursos e campos de ações. Ora, antes de concluirmos qualquer prerrogativa apressadamente resta-nos questionar junto de Kimmel: “¿Alguien les mencionó alguna vez que en todos estos casos las descripciones de estos teóricos se referían a hombres? Y no simplemente al ‘hombre’ en sentido falsamente genérico, sino a un tipo particular de masculinidad<sup>9</sup> [...]?” (KIMMEL, 2003: 213). Para compreendermos essa pergunta temos que saber em qual momento esse ideal de homem das Ciências Humanas foi *aplicado* no homem de carne, osso e músculos; em termos foucaultianos: quando se deu a transposição entre saber-poder.

### 1.1 Os micropoderes disciplinares e a construção dos *corpos dóceis*

Pudemos perceber o quanto as ordens de pensamento influenciaram na produção de um homem, interessa agora compreender: como esses saberes agiram empiricamente nos corpos dos *homens de carne e osso* ?

Uma das possibilidades que podemos pensar com Foucault, considerando agora seus estudos genealógicos, nos mostra que além das Ciências Humanas as *relações de poder* são os elementos que produzem os sujeitos, os criam e (re)constroem seus corpos e suas subjetividades (FOUCAULT 2005). Segundo Hélio Cardoso Jr. há uma íntima relação entre os saberes das Ciências Humanas e os poderes que constroem as subjetividades: “os detalhes da vida cotidiana tornam-se temas de pesquisa, através de documentação minuciosa [nesse sentido o poder seria] um laboratório onde um saber é produzido de modo bruto, isto é, como dados a serem organizados e formalizados em procedimentos, teorias, sistemas, etc.”, “eis o elo poder-saber” (CARDOSO JR., 2008: 25). Tal conexão é o mesmo elo que interliga o

---

<sup>9</sup> Alguma vez alguém mencionou que em todos esses casos as descrições destes teóricos se referiam a homens? E não simplesmente ao “homem” no sentido falsamente genérico, se não a um tipo particular de masculinidade (T. do A.)

homem das Ciências Humanas ao “homem de carne e osso” (DUARTE, 2010: 80), ou seja, são as relações de poder, discursos e saberes que modelarão subjetivamente os homens na modernidade, aplicando os padrões e as normas aos *homens de verdade*. Para compreender esses dispositivos precisamos adentrar nos estudos genealógicos do filósofo.

Para Foucault a ideia de poder ultrapassa suas conexões com os saberes, não se trata de um poder de Estado ou das grandes estruturas sociais, o filósofo pensa o poder em termos de *micropoderes*: conexões capilares de relações interpessoais e interinstitucionais que se exercem em práticas heterogêneas e metamórficas. Para Foucault os micropoderes residem nas interconexões entre práticas e discursos, desde os mais insignificantes até os mais consequentes, se mostram onipresentes em meio à vida dos homens<sup>10</sup>. Tais práticas se apresentam no plano das disciplinas, na forma de relações discretas que buscam cada vez mais produzir efeitos de normalização e normatização nos homens. Segundo Duarte, Foucault teria descoberto

[...]a maior eficácia de um conjunto de poderes discretos que, em vez de apenas negar e reprimir, atuavam horizontalmente na produção de realidades e subjetividades por meio dos processos disciplinares. Em vez de exclusão do poder soberano repressor e poder disciplinar normatizador, Foucault apostou na hipótese de sua complementaridade. [...] São as próprias relações de dominação disseminadas pelo social que constituem e fabricam o sujeito como destinado à obediência [...] (DUARTE, 2010: 213-214).

Foucault inverte os polos de compreensão ao afirmar que não são os homens que produzem o poder, mas é o poder que produz os homens enquanto sujeitos, ou seja, que os sujeita, os faz assujeitados<sup>11</sup>, os dociliza e os produz enquanto tais, justamente porque transpõe os saberes científicos e morais à esfera prática e material da vida. O poder que realiza essas operações foi nomeado por Foucault enquanto *poder disciplinar*, que se enraíza a partir das instituições, por exemplo: a instituição da prisão *cria e nomeia* o sujeito prisioneiro, o exército *cria e nomeia* o sujeito soldado, o manicômio *cria e nomeia* o sujeito louco, a escola *cria e nomeia* a criança disciplinada, sendo os próprios corpos desses *tipos de pessoas* criados nesse mecanismo institucional: “a disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados” (FOUCAULT, 2005: 119).

<sup>10</sup> É justamente por estarem em todos os lugares que as relações de poder sempre irão pressupor relações de resistência ao próprio poder, que são adotadas por meio das mais diversas práticas. Segundo Foucault a resistência é “tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele [o poder]” (FOUCAULT, 1993: 241).

<sup>11</sup> Percebamos aqui que a própria compreensão de “sujeito” deixa de significar aquele que subjaz a tudo, como estamos acostumados a pensar na língua portuguesa, para então tratar do “*sujet*” que, em francês designa, “1 assunto, objeto, tema. 2 súdito, vassalo” (DICIONÁRIO MICHAELIS DIGITAL: s/d.). O termo refere-se àqueles indivíduos que são assujeitados, submissos e não soberanos de sua existência.

Ao mesmo tempo que as instituições se utilizam de poderes e saberes para criarem, nomearem e disciplinarem os homens, elas também acabam criando modelos ideais de como este deve ser, agir, existir, se compreender, se portar, se mover, trabalhar, falar e atuar enquanto homem. Em outras palavras, tal homem passa a ser, literalmente, inventado por modelos e medidas que definem o normal a ser seguido. Esse é um dos principais mecanismos de subjetivação masculina da modernidade, momento em que os saberes, as disciplinas e os modelos de homem passam a atuar e a moldar os corpos e as existências cotidianas. A partir do pensamento de Foucault defendemos que esse poder disciplinar não se conteve apenas aos muros institucionais e produziu os corpos dos demais homens da época, seja através dos códigos de conduta, seja por meio de uma ética do trabalho, seja mesmo por meio da cobrança interior pela resposta aos preceitos morais e de bom tom numa sociedade.

Mas temos de conhecer por quais procedimentos se deu tal processo de sujeição/subjetivação de um homem e a construção de seu corpo. Segundo Duarte

O corpo mostra-se como instância privilegiada de atuação dos micropoderes disciplinares, sendo concebido como um campo de batalha no qual se travam conflitos cotidianos entre as exigências sociais da normatização disciplinar institucional e as linhas de fuga da resistência.[...] os micropoderes disciplinares investem e atuam sobre o corpo, penetram no corpo, domesticam-no, disciplinam-no, em suma, forjam-no em sua realidade, de modo que os poderes disciplinares constituiriam a instância que conduziu a própria constituição do indivíduo moderno (DUARTE, 2010: 218).

Trata-se de uma rede de imbricamentos entre poderes (relações), saberes (ordens e conhecimentos) e verdades (ciências que se pretendem verdadeiras) que se instituíram a partir do século XVIII e tiveram como objetivo a docilização e a disciplinarização dos corpos, categorizando-os em formatos de sujeitos específicos e modelando-os a partir da disciplina. O primeiro recurso que Foucault utilizou ao tratar da produção dos *corpos dóceis* é a comparação entre *tipos de soldado*, que aqui são por nós entendidos como modelos de conduta a serem seguidas pelo *verdadeiro* homem/soldado: “ainda no século XVII se descrevia a figura ideal do soldado [...] leva os sinais naturais de seu vigor e coragem. [...] Segunda metade do século XVIII: o soldado tornou-se algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa” (FOUCAULT, 2005: 117). Encontramos a posição estratégica de uma *figura ideal* de soldado para a formulação e implantação dos *poderes disciplinares* que demandam, criam e docilizam os corpos, mais especificamente os masculinos. Os adjetivos de vigor, coragem, ou mesmo mecanicidade, são preceitos muito específicos do que deve ser ou portar o modelo de homem desejado nas relações/redes de poder.

Utilizando-se de um caso emblemático e originário de um *homem-ideal*, Foucault lapidou sua concepção de docilidade: “‘O Homem-máquina’ de La Mettrie é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma a uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de ‘docilidade’ que une o corpo analisável ao corpo manipulável” (FOUCAULT, 2005: 118). Por nossa leitura, é justamente essa ideia de sujeito manipulável e modelável que permite às disciplinas atuarem, modificarem e construírem os corpos dos homens [e, no caso, também das mulheres]. Ou seja, com o *poder disciplinar* a demanda por modelos específicos de homens passa a servir de modelo aos corpos de carne e osso. Trata-se de mecanismos que descobrem “o corpo como objeto e alvo de poder [...] corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 2005: 117).

Ressaltamos aqui a íntima conexão entre a criação de um ideal de homem (no plano abstrato e transcendental) e o controle dos corpos (no plano orgânico e empírico), sendo que o mecanismo de poder que liga essas duas esferas é a própria disciplina:

Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar de “disciplinas”. [...] as disciplinas se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação [...]. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula, o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’” (FOUCAULT, 2000: 118-119).

O objetivo é politicamente exposto: “aumentar a produtividade do trabalhador, aumentar a eficácia da ação do soldado, aumentar a eficácia dos sistemas educacionais, mas também, reduzir o potencial de revolta e neutralizar os efeitos de contrapoder” (DUARTE, 2010: 219). Tal objetivo pode ser alcançado justamente a partir do momento em que se cria um modelo de *homem-ideal* e se movem relações de poderes para subjetivá-lo dessa forma. Para Foucault, no período moderno, a disciplina foi um dos dispositivos mais eficientes nesse sentido, justamente por possuir meios de atuação que partem de uma funcionalidade muito particular e específica. Foucault as detecta ao atentar às “ninharias, o grão do poder” (EDWALD, 1993: 27), já que os micropoderes disciplinares trabalham justamente por uma lógica microfísica, da qual são acionados os minúsculos poderes que agem sobre os pequenos detalhes do corpo.

Trata-se de uma maquinaria que opera a partir da minúcia. Nas palavras do filósofo “a disciplina é uma *anatomia política do detalhe* [...], racionalização utilitária na contabilidade moral e no controle político” (FOUCAULT, 2005: 120) [Grifos nossos]. São microcontroles,

em que a mais específica ranhura é entendida como uma partícula de um todo a ser disciplinado, nem a menor parte pode fugir à norma previamente calculada. Assim as ações mais explícitas desse *poder disciplinar* se dão em escalas microcelulares, em que o homem é tratado como indivíduo/individual e consciente, cada minúcia é parte fundante e fundamental no conjunto.

Da formulação de um corpo maleável “e desses esmiuçamentos, sem dúvida, nasceu o homem do humanismo moderno” (FOUCAULT, 2005: 121). Eis *o homem* moderno enquanto *corpo dócil* que a partir da sua plataforma física é transformado em sujeito/sujeitado, disposto a obedecer, trabalhar, ter paciência e docilidade. Neste sentido, a disciplina é apresentada por Foucault enquanto um poder que comanda os corpos, cria realidades e “‘fabrica indivíduos’; ela é técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (FOUCAULT, 2005: 143). De toda essa maquinaria que constrói corpos e sujeitos através de relações de poder-saber iniciada no século XVIII, será no século XIX o grande ápice dessas relações, onde as instituições como a escola, o convento, o exército e o hospício irão propagar tais saberes-poderes-verdades e aplicá-los em cada corpo, disciplinando cada um deles.

Conforme vimos, as regras das disciplinas – adjuntas à demanda por modelos de *sujeitos modernos* ou *homens-ideais* – se basearam em duas mecânicas fundamentais de atuação sobre os homens e seus corpos: a individua[liza]ção e o detalhamento. Partindo desses dois vetores apresentados por Foucault passamos a pensar um leque mais amplo de ideias e ideários que transpassaram a sociedade ocidental do século XIX. Percebemos que o interesse pelo indivíduo e pelo detalhe dos poderes disciplinares já estava arraigado no próprio pensamento oitocentista, que pode ser evidenciado na filosofia, na literatura e mesmo na história, enfim, na própria *visão de mundo* daqueles sujeitos.

## 1.2 O processo de simbolização do mundo

Segundo Sennett (1999), o século XIX é a época em que a personalidade individual – tradicionalmente circunscrita ao domínio privado – entra para a esfera pública. Para o sociólogo esse fenômeno troca a cosmologia precedente por uma nova ordem dos fenômenos naturais. Sutil diferença com desdobramentos sociais incalculáveis, já que a consequência principal da inserção da personalidade no domínio público foi a crença nos significados e nas significações imanentes ao/do mundo. Por vias da constante secularização e do individualismo crescente na sociedade ocidental, os homens passaram a observar cada vez mais as aparências singulares de cada indivíduo. Essa personalidade pública passa a ser controlada pela consciência de um eu próprio e pela consciência de um passado pessoal único que explicaria sua identidade no/com o presente<sup>12</sup>.

É nesse contexto que surge o interesse social pela busca da verdade dos sujeitos, especialmente na superfície visível do próprio corpo e seus detalhes mais característicos. Tal detalhe passa a ganhar primazia, já que possui a capacidade de significar o mundo e atribuir-lhe sua realidade. O processo se tornou efetivo no momento em que a sociedade moderna extrapolou os domínios do detalhe para todos os campos dos conhecimentos, das artes, dos poderes e dos saberes. Os micropoderes disciplinares de Foucault e sua *anatomia política do detalhe* são um bom exemplo disso, se pensados no interior das instituições.

Não é por acaso que nessa mesma época ocorreu o florescimento do realismo na literatura oitocentista. Um exemplo desta ordem de pensamento pode ser encontrada nos livros de escritores como o francês Honoré de Balzac e o britânico Sir. Arthur Conan Doyle. Mesmo com suas diferenças de estilo, ambos se concentram no ínfimo detalhe e na extrema simbologia deste detalhe em relação direta a um todo pretensamente verdadeiro. Em seus contos, Balzac nos apresenta um comentário social cheio de signos que necessariamente devem ser decifrados para a autossobrevivência na estonteante Paris oitocentista. Em seu *Código dos Homens Honestos* (BALZAC, 2005), também se utilizando de um *homem-ideal*, Balzac ensina didaticamente o quanto um “homem honesto” *deve* ser atencioso aos detalhes para não ser tapeado por um dos “fortuitos larápios enganadores”:

---

<sup>12</sup> Lowenthal mostra que a própria ideia de recorrer a um passado para justificar um presente é artefato da modernidade (1998). Simultaneamente se dá o nascimento das ciências humanas e históricas, que se pretendem a essa mesma finalidade.

Nunca desconfie de seu vizinho da esquerda, que usa uma camisa de tecido grosso, uma gravata branca, e uma roupa limpa, mas de tecido barato; ao contrário, acompanhe com muita atenção os movimentos do seu vizinho da direita, de gravata fina e elegante, muitos berloques, suíças, ar de gente honesta, maneira desenvolvida de falar, é esse quem vai roubar seu lenço ou seu relógio (BALZAC, 2005: 31).

Em primeiro lugar temos de atentar para a centralidade do corpo e das vestimentas na definição da personalidade pública a ser decodificada pelo leitor de Balzac. Também podemos perceber quanto o detalhe e cada traço da vestimenta podem definir a diferenciação do “homem honesto” e do “fortuito larápio”. O procedimento da análise balzaquiana é semelhante ao da *ciência fisiognômica*, contemporânea a essa arte: “A fisionomia, o andar do homem que come e daquele que sabe comer são seguramente sinais gerais que todo e qualquer homem possui; basta estudá-los para descobrir-lhe as diferenças fenomenais” (BALZAC, 2004: 72). Inclusive a própria forma de comer é tomada como objeto de estudo, definição e, em último caso, simbolização do que tal Homem é<sup>13</sup>. Segundo Sennett as aparências no século XIX são vistas como sinônimos da natureza e dos sentimentos internos da pessoa, “quando a aparência de uma pessoa muda, é porque houve mudança em seu eu” (SENNETT, 1999: 192). A mudança aqui se refere àquela ordem discursiva onde o que define um *homem* passa a se basear intrinsecamente em sua apresentação visual, sendo cada detalhe corporal um signo representativo a ser interpretado.

É exatamente nesse contexto semiótico e literário que insere-se Sir. Arthur Conan Doyle e seu famoso detetive Sherlock Holmes, que pelas mais ínfimas minúcias consegue descobrir os rastros de um sujeito criminoso – ou inocente. Basta apenas um chapéu para que toda a vida e a personalidade de um homem sejam identificadas. Assim o Dr. Watson pergunta ao ilustre detetive:

- E que pistas você pode ter quanto à sua identidade?
- Somente aquelas que eu puder deduzir.
- A partir do chapéu?

Exatamente: [...] É bastante óbvio que esse homem era altamente intelectual e tinha uma vida confortável, embora tenha passado por um período de vacas magras nos últimos três anos. Era precavido, embora recentemente fosse menos. Certo retrocesso moral, associado ao seu declínio material, indica alguma influência maligna sobre ele, provavelmente álcool. Isso talvez explique por que sua mulher parou de amá-lo [...] É homem de vida sedentária, sai pouco, está totalmente fora de forma, de meia-idade, cabelo grisalho que cortou há poucos dias e no qual usa algum gel. Esses são os fatores mais patentes que se podem deduzir do chapéu (DOYLE, 1999: 09).

<sup>13</sup> Essa tradição de análise dos hábitos e comportamentos pode ser encontrada em “O Processo Civilizador” de Norbert Elias. Na ocasião o pensador faz uma “genealogia” das regras de autocontrole que, a partir do Renascimento, cada vez mais, delimitaram os espaços e os movimentos do corpo humano em função do decoro e da civilidade. Cf. (ELIAS, 1994).

Nas cinco páginas posteriores o detetive vai relatando cada característica do chapéu e cada detalhe que permitira a dedução de toda a existência do portador daquele chapéu. É por uma mera peça de roupa utilizada que o detetive exerce sua especialidade em definir a identidade do usuário apenas por sua sagaz capacidade de dedução<sup>14</sup>. A partir dos estudos de Sennett (1999), da literatura de Doyle e de Balzac podemos afirmar que, de certa maneira, todo cidadão ocidental oitocentista tinha de ser um pouco detetive para sobreviver nas grandes cidades, palcos de toda a trama da modernidade. Aliás, é extremamente vitoriana e burguesa a conexão estabelecida por Holmes entre a perda de valores materiais e o *retrocesso moral*. O que está em jogo é que não há mais nos livros de Doyle ou de Balzac a existência do segredo ou do obscuro, toda verdade sobre um sujeito ou sobre uma sociedade pode ser inferida a partir do metódico processo de dedução simbólica dos detalhes físico-corporais.

A quantidade de exemplos sobre essa metodologia detetivesca e indiciária pode ser encontrada em muitos tipos de produção cultural, intelectual ou científica da sociedade ocidental oitocentista. Assim, não é árdua a tarefa de demonstrar o quanto aquela sociedade possuía um extremo interesse pelo detalhe e pela aparência física como formas de se alcançar uma verdade interior e, com isso, chegar a uma identidade essencial. Mesmo nas Artes, na História ou nas Ciências Humanas vive-se em intensa preocupação com o detalhe, com a aparência, com o individual, com o signo.

Segundo Thomas Sebeok e Jean Umiker-Sebeok (2004) não é por acaso que na mesma época em que Sir. Arthur Conan Doyle escreve seu Sherlock Holmes, Charles Sandres Peirce escrevia sua teoria semiótica, que pode ser estudada em paralelo aos métodos de Holmes ou mesmo de Balzac, já que se preocupa sobremaneira com o detalhe e sua significação. Segundo o filósofo pragmático:

É experiência familiar a todo ser humano desejar algo que esteja totalmente além de seus recursos presentes. [...] Para responder a isso, ele examina seu interior, e ao fazer isso realiza aquilo que denomino observação abstrativa. Faz, na imaginação, uma espécie de diagrama mínimo, um esboço sumário, considera quais modificações o hipotético estado de coisas exigiria que fossem efetuadas nesse quadro e a seguir examina-o, isso é, *observa* o que imaginou [...]. Por tal processo, que no fundo se assemelha muito ao raciocínio matemático, podemos chegar a conclusões sobre o que seria verdadeiro a respeito dos signos em todos os casos [...] isso constitui uma ciência da observação [...] que surge de sua intenção de descobrir o que *deve ser* e não simplesmente o que *é* no mundo real (PEIRCE, 2005: 45-46) [grifos do autor].

<sup>14</sup> Antes de serem detetives Holmes e Watson eram, respectivamente, químico e médico, sendo que suas experiências na medicina e na química nunca abandonaram a prática detetivesca de ambos nos contos de Doyle. Cf. DOYLE (2007), especialmente o romance “Um estudo em vermelho”.



É dessa forma que Peirce nos apresenta sua ciência semiótica como uma teoria que estuda o signo, entendendo o signo a partir da representação, aquilo que substitui algo que está ausente:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. [...] Está ligado, assim, a três coisas: o fundamento, o objeto e o interpretante. [...] Um *Representâmen* [signo] é o Primeiro Correlato de uma relação triádica sendo o Segundo Correlato denominado seu *Objeto* e o possível Terceiro Correlato sendo denominado seu *Interpretante* (PEIRCE, 2005: 46) [grifos do autor].

Assim são formuladas novas tricotomias a partir de cada relação, sendo a primeira veiculada ao Primeiro Correlato, que se refere ao *fundamento* dos signos. Segundo Peirce:

conforme a primeira divisão, um Signo pode ser denominado Qualissigno, Sinssigno ou Legisigno. Um *Qualissigno* é uma qualidade que é um signo. [...] Um *Sinssigno* é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal forma que envolve um Qualissigno, ou melhor, vários Qualissignos. [...] Um *Legissigno* é uma lei que é um signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Não é um objeto singular, porém, um tipo geral que, tem-se concordado, será significante (PEIRCE, 2005: 52) [grifos do autor].

Peirce cria outra tricotomia, agora com relação ao *Objeto*, e assim define as correspondências:

Um Signo pode ser denominado Ícone, Índice ou Símbolo. Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios. [relação com Qualissigno]. Um *Índice* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto [relação com o Sinssigno]. Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referido àquele Objeto. Assim, é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um Legisigno. Como tal, atua através de um Sinssigno. Não apenas é ele geral, mas o Objeto ao qual se refere é de natureza geral. Ora, o que é geral tem seu ser nos casos que determina (PEIRCE, 2005: 52-53) [grifos do autor].

Podemos perceber aqui um minucioso sistema de classificação da percepção humana sobre o mundo, especificamente daquilo que provém de um sistema de representação, ou seja, a substituição de algo que não está presente. Atentamos para duas evidências fundamentais da teoria de Peirce: a primeira é a centralidade do *Índice* em sua teoria, que para o filósofo é justamente aquele signo que possui uma *relação direta* com o *objeto*, como se houvesse uma correspondência física entre o *Índice* e o *objeto*. Esse pensamento conjugado é uma precondição básica para a formulação do pensamento detetivesco a moldes sherlockianos, já que é por tal procedimento que uma pista pode representar um objeto exterior. A consequência sócio-histórica mais imediata é o fato de que toda característica

particular, todo detalhe, é passível de ser analisado enquanto um *Índice*, que possui conexões diretas com um *objeto* substituído e indicado por aquele signo.

Um desdobramento desse paradigma tem relação com as terceiras partes das tricotomias de signos de Peirce. Já que, se os *Índices* podem ser lidos enquanto conjuntos, se estabelece na teoria semiótica uma relação entre o *Índice* e o *Símbolo*, da mesma forma que há a relação entre o *Sinssigno* e o *Legissigno*, uma vez que a multiplicidade de signos singulares podem permitir a leitura de um conjunto, e a partir desse conjunto pode-se aferir uma generalidade, o estabelecimento de uma lei. É dessa forma que são correlatos o *Legissigno* e o *Símbolo*. Ora, ambos referem-se a uma lei ou norma que abrange as singularidades [*Índices/Sinssignos*] para estabelecerem uma referência a uma generalidade. Isso nos permite compreender alguns paradoxos, talvez o mais emblemático daquela época, a saber: quanto mais se preocupa e se atua no campo individual do detalhe, maior a importância dada ao contexto amplo, ao universal, às generalizações e suas implicações.

O resultado de toda essa engenharia de apego e compulsão ao pormenor bem como de sua articulação a uma generalidade é o que doravante chamaremos por *processo de simbolização do mundo*. Trata-se de uma compreensão epocal específica onde as pessoas se valem de um mecanismo interpretativo que busca analisar os signos por via da representação, que garante ao detalhe o porte de um significado profundo, interno e expresso, passível de ser conectado a outros signos para formar uma lei, uma cadeia, um padrão. Tal processo permite que hajam interconexões simbólicas, onde os conjuntos de detalhes passam a ter a capacidade de significar uma generalidade/lei.

Tal processo de compreender signos enquanto *Índices*, que por sua multiplicidade podem ser interpretados como *Símbolos*, não é novidade da época, Ginzburg (1990) nos mostra que, pelo menos desde Platão já havíamos percebido relações indicativas. A novidade inserida por Peirce e Doyle é a estruturação e formalização de uma ordem lógica e matemática para a definição das correlações entre os signos, os homens e o mundo. É por isso mesmo que Marcello Truzzi considera Holmes o *psicólogo social aplicado* de sua época (TRUZZI, 2004), uma vez que as próprias organizações sociais, juízos e ordenações de mundo são transpassadas por essa lógica indiciário-simbólica.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Não é por acaso que Sigmund Freud lance, quase que simultaneamente, a teoria psicanalítica, que percebe no detalhe linguístico do analisado o ato falho e seu indício ao ato originário, fundacional de todo o complexo apresentado pelo analisado. Para saber mais sobre a relação entre Holmes, Freud e o “paradigma indiciário” Cf. GINZBURG, 2004: 89-129

De forma análoga às formulações de Peirce, a modernidade e seus mecanismos científicos, artísticos, políticos, históricos e linguísticos operaram largamente num processo indiciário e de simbolização do mundo para então agir sobre os indivíduos de forma universal. Para que tal processo de estreita relação entre individual e coletivo (*Sinssigno* e *Legissigno*) pudesse funcionar de maneira otimizada fez-se necessário alguns fundamentos filosóficos para a compreensão e organização do mundo e dos sujeitos, dentre eles podemos destacar: o princípio da *identidade* e da *representação*: “determinar o que deve ser verdadeiro quanto ao *representâmen* utilizado por toda inteligência científica a fim de que possa incorporar um *significado*” (PEIRCE, 2005: 46) [grifos do autor]. O princípio da *identidade* é exatamente aquele que permite um objeto ou um sujeito ser idêntico a si mesmo no desenrolar dos acontecimentos e do tempo, ou seja, é o que possibilita que haja uma substância que seja imutável mesmo frente à dinâmica do mundo. O princípio da *representação* é o que permite que haja relação entre os signos e os objetos, e esses com os interpretantes, o que conecta os homens ao mundo. Além disso, é o que permite que o detalhe possa significar algo para o interpretante, como no caso do chapéu analisado por Holmes, se seus signos não pudessem representar nada, seria impossível que o detetive realizasse suas inferências. A partir dos escritos de Peirce podemos compreender que a ligação entre representação e identidade é intrínseca, já que se o signo representa alguma *coisa* e está no lugar dela, então tal *coisa* necessariamente deve ser verdadeira e idêntica a si mesma para que o processo funcione corretamente (PEIRCE, 2005), caso contrário, deixaria de ser representação perfeita para transformar-se em puro simulacro – imagem da cópia imperfeita e improdutiva. Em uma palavra, a identidade e a representação são operadores centrais da compulsão ocidental oitocentista em ler os detalhes embutidos à toda percepção e compreensão de mundo, para então transformá-los em norma. Como exemplo disso, podemos perceber o próprio corpo humano significado por suas roupas e seus adornos, como signos que inventam e apresentam uma verdade de si.

### 1.3 A moda como significante da modernidade

Se na arte, na política, nas ciências ou mesmo na história, o indivíduo e o detalhe são vetores centrais para pensarmos na configuração dos sujeitos oitocentistas, então um dos exemplos mais claros dessa construção detalhista-subjetiva certamente é a moda e o vestuário, uma vez que aplica e significa todo esse processo simbólico, filosófico, moral e ideológico aos corpos.

Não tratamos por moda um simples fenômeno de futilidades e efemeridades, na modernidade, “a moda não é mais um efeito estético, um acessório decorativo da vida cotidiana; é sua pedra angular [...] conseguiu remodelar a sociedade inteira à sua imagem: era periférica, agora é hegemônica” (LIPOVETSKY, 2004: 12). Tal hegemonia é compreendida por Lipovetsky como um poder positivo e construtor da “autonomia das consciências”, sendo a moda um “agente por excelência da espiral individualista e da consolidação das sociedades liberais” (LIPOVETSKY, 2004: 13). Encontramos veiculado à moda um argumento que encadeia as ideias de *consciência*, *individualismo* e *liberalismo* no mesmo sistema conceitual. O argumento do autor parte da história da Moda, e situa sua fundamental importância a partir da Revolução Francesa:

instrumento da igualdade de condições [...] a moda só pôde ser agente da revolução democrática porque foi acompanhada [...] pela ascensão econômica da burguesia, por um lado, e o crescimento do Estado moderno, por outro, os quais, juntos, puderam dar uma realidade e uma legitimidade aos desejos de promoção social das classes sujeitas ao trabalho (LIPOVETSKY, 2004: 42).

A forma com que surge essa *moda libertadora*, pela apresentação de Lipovetsky, é algo *inseparável do individualismo*, já que esse conecta e repercute a forma da vestimenta e dos desejos individuais frente à totalidade social, o que produz conscientemente um sujeito desejante e portador de um eu que se afirma através de seus gostos estéticos: “O traje, o penteado, a maquiagem são signos mais imediatamente espetaculares da afirmação do Eu. Se a moda reina a esse ponto sobre o parecer, é porque ela é um meio privilegiado da expressão da unicidade das pessoas” (LIPOVETSKY, 2004: 45). A moda aparece aqui claramente como um objeto de subjetivação e autoafirmação, produtora de uma identidade para os indivíduos: “O individualismo na moda é a possibilidade reconhecida à unidade individual” (LIPOVETSKY, 2004: 47). É através de cada detalhe físico e aparente que os homens passam a apresentarem e a criarem seus gostos, expressando cada vez mais sua personalidade consciente, individual e autônoma.

É assim que Charles Baudelaire, o aclamado filósofo da modernidade, definiu a essência da personalidade do homem moderno, e da própria modernidade, a partir da vestimenta: A moda “é a moral e a estética da época. A ideia que o homem tem de belo imprime-se em todo o seu vestuário, esgarça ou retesa sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto” (BAUDELAIRE, 2006: 852). Nesse trecho Baudelaire nos aponta que, ao contrário do homem vestir a moda, é *a moda que veste o homem*, que o significa moralmente e esteticamente na modernidade. A relação entre a vestimenta e os gestos ou “traços de seu rosto” é estabelecida a partir da noção de que a própria moda define os contornos corporais do homem moderno. Evidente reversão de qualquer biologicismo, em que o corpo é frontalmente afetado pela moda – um fenômeno histórico-cultural.

Mais ainda, para Baudelaire, é pela interpretação do campo do detalhe, dos gestos, do rosto, da moda e da ninharia que se concentra a chave para a percepção do belo na modernidade, em seu elogio ao pintor Constantin Guys de Sainte-Hélène, considerado por ele o “pintor da vida moderna” por excelência, o poeta Frances comenta sobre seus procedimentos analíticos:

Se uma moda, um corte de vestuário foi levemente transformado, se os laços de fita e os cachos foram destronados pelas rosetas, se a matilha se ampliou e o coque desceu um pouquinho na nuca, se a cintura foi erguida e a saia alargada, acreditem que a uma distância enorme de seu olhar de águia já adivinhou. Um regimento passa, [...] eis que o olhar de C.G. já viu, inspecionou, analisou as armas, o porte e a fisionomia dessa tropa. Arreios, cintilações, música, olhares decididos, bigodes espessos e graves, tudo isso ele absorve simultaneamente; e em alguns minutos o poema que disso resulta estará virtualmente composto. (BAUDELAIRE, 2006: 858).

Este é o olhar moderno, que busca no mais fugidio detalhe das roupas e dos semblantes uma relação poética com sua contemporaneidade. Nesse procedimento, Baudelaire nos relata a perícia infalível do pintor na arte de ler os *Índices* cotidianos para a formulação de generalidades/*leis/Símbolos* modernos. O vestuário aparece aqui como o indício mais significativo para a arte de Guys, que segundo Baudelaire, apreende como ninguém a poética daquele período; trata-se de uma concepção muito cara aos pensadores daquela época, em que “a correlação perpetua do que chamamos *alma* com o que chamamos *corpo* explica perfeitamente como tudo o que é material [...] representa e representará sempre o espiritual de onde provém” (BAUDELAIRE, 2006: 860). Ou seja, nesse pensamento há uma conexão intrínseca, automática e eterna entre materialidade-espiritualidade ou mesmo, alma-corpo. A partir disso, as mais minuciosas características fisionômicas de um sujeito possuem relações

representativas, e quase metafísicas, com sua interioridade – ou sua manifestação em nível espiritual, bem como moral e estético. Para Baudelaire, é a partir da apropriação dessa relação material-espiritual que o pintor atento pode retratar a vida moderna em sua plataforma de eternidade. Mas tal materialidade pode ser entendida em sentido mais amplo que o próprio corpo, já que o poeta francês abominava qualquer resquício de naturalismo<sup>16</sup>. Em seu *elogio da maquiagem* Baudelaire aponta que “a virtude é artificial [...] o belo é sempre o produto de uma arte [...] Assim, sou levado a considerar os adereços como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana [trata-se da] alta espiritualidade da indumentária” (BAUDELAIRE, 2006: 875). Ou seja, não apenas o corpo mas a moda e o trajar também possuem relações com o espiritual, com a *alma* daquele que veste. É dessa forma que a personalidade humana, bem como a própria modernidade, poderiam ser expressas a partir das vestimentas e seus hábitos.

Ora, se Baudelaire acreditava na espiritualidade das roupas, em análise mais fria, a socióloga Diane Crane delineia outras repercussões sociais que a moda e o vestuário acabaram estabelecendo no interior das sociedades modernas, para a autora:

As roupas, como artefatos, “criam” comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem suas identidades sociais latentes. Os estilos de roupa podem ser considerados uma camisa-de-força, restringindo (literalmente) os movimentos e gestos do indivíduo [...]. Por séculos têm-se usado uniformes (militares, policiais ou religiosos) para impor identidades sociais aos indivíduos de forma mais ou menos voluntária (CRANE, 2006: 22).

O que Crane traça aqui é um grande ponto de interrogação na felicidade feérica trazida pelo individualismo da moda bem como pela representação mecânica entre a veste e a *alma* vestida. Ora, se a personalidade e a consciência individual se resgatam através da moda, essa mesma moda também tem a capacidade de impor identidades, reger, disciplinar e fixar os movimentos e as condutas dos corpos antes mesmo de representar a verdade sobre eles. Não é por acaso que os uniformes que a autora cita são utilizados nas mesmas instituições disciplinares estudadas por Foucault. Crane explica que

as roupas foram usadas como forma de controle social, mediante a imposição de uniformes e códigos de vestuário. [...] à medida que proliferavam uniformes em organizações burocráticas para indicar a graduação das hierarquias organizacionais [...] a diferenciação entre classes sociais se tornava cada vez mais explícita (CRANE, 2006: 29).

---

<sup>16</sup> Segundo ele: “A maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. Naquele tempo a natureza foi tomada como base, fonte e modelo de todo bem e todo o belo possíveis” (BAUDELAIRE, 2006: 874)

É por esse viés que compreendemos que, mesmo numa cidade pequena e ainda pouco moderna como Curitiba da primeira década do século XX, podemos encontrar retratos bastante sintomáticos sobre tal uniformização social:



FIGURA 2: RETRATO DA FAMÍLIA GUIMARÃES (DÉCADA DE 10)

Podemos perceber nesse retrato da família Guimarães certa homogeneidade de indivíduos certamente retratados por conta de laços familiares, com facilidade é possível deduzir suas posições sociais a partir de sua vestimenta. O homem fotografado à direita apresenta uma casaca com botões, ombreiras e punhos, todas insígnias claramente oficiais, o que denuncia seu orgulho em apresentar conexões a um contexto social militar. Os demais homens vestem elegantes roupas negras como a sobrecasaca apresentada pelo rapaz retratado em primeiro plano. Todos eles são portadores de distintos ternos e gravatas, sendo que os dois retratados ao fundo apresentam gravatas borboleta, enquanto o outro exibe uma gravata clássica, também escura para combinar com seu terno. Além disso, um deles porta vários acessórios de distinção, como um relógio de bolso e um broche no lapela. É sintomático da moda o fato de que todos os homens da imagem usam bigode e barba feita, variando apenas a extensão de tal pilosidade. Justamente por serem da mesma família e por retratarem-se juntos,

podemos supor que os retratados compartilham a mesma posição socioeconômica, é assim que todos eles apresentam uma imagem de estrato social médio/alto em suas profissões burguesas. As mulheres também se uniformizam para demonstrar seu pertencimento à mesma categoria social, percebamos que todas elas portam elegantes vestidos negros com rendas e golas estilizadas, com exceção daquela retratada à esquerda, que porta uma blusa branca também rendada e ostentosa. Outro fator de uniformização do vestuário é o fato de que todas as crianças possuem roupas alvas ou, pelo menos, com traços brancos. Tal caracterização parte de uma imagem de infantilidade e pureza dos menores, que por esse fator distintivo possuem a licença para o uso dos trajes com coloração mais clara. Embora tais vestuários possam ser apenas peças do próprio estúdio fotográfico e não representem a real situação social daquela família<sup>17</sup>, interessa aqui a conformação que cada um dos retratados tem com um estereótipo social referente à roupa que veste, o que permite que qualquer observador interprete suas possíveis categorias e os classifiquem em uma ordem de posicionamentos definidoras de gênero, idade, profissão e, principalmente, extrato social.

A moda e sua constante uniformização da sociedade, ao mesmo tempo que autorizava certa autonomia do indivíduo também o cercava em disciplinas, imposições normatizações, moralizações e dominações. A recusa à moda e seus moldes significa, já no século XIX, um suicídio social enquanto “autoexclusão da comunidade dos homens, pois ‘se a roupa distingue o homem do animal, a moda o define como cidadão’” (SANT’ANNA, 2007: 73). Roland Barthes é mais enfático em sua argumentação, pondo por terra o elogio individualista e liberal da moda como distinção: “a moda é instituição, e ninguém hoje pode acreditar que ela *distingue*: só *démodé* é uma noção distintiva [...] a Moda é sempre percebida apenas por seu contrário: Moda é saúde, é moral, logo o *démodé* só pode ser doença ou perversão” (BARTHES, 2005: 350) [grifos do autor]. Assim, Barthes parte do suposto de que a moda é tanto mais próxima da norma quanto da liberdade e institui um duplo de oposição e negação entre normal/patológico e identidade/diferença.

Ao mesmo tempo que Crane e Barthes percebem um lado dominador e imperativo da moda, ambos não se contentam com a simples crítica à tal mecanismo. Para a socióloga estadunidense, as mudanças nos discursos dos vestuários podem indicar modificações sociais e novas tensões entre os diferentes grupos. Assim, ao mesmo tempo que a moda obriga que as identidades sejam fixadas através do *uniforme*, ela também tem a capacidade de subverter as identidades, uma vez que as próprias roupas são fugidias e cambiáveis. A autora comenta

---

<sup>17</sup> Já que era muito comum na época o aluguel dessas roupas para os fotografados (FABRIS, 2004).



sobre os imigrantes europeus que, ao chegar em solo americano, “despiam-se de suas roupas tradicionais [...] usando o vestuário como meio de se desfazer de sua identidade prévia e estabelecer outras novas” (CRANE, 2006: 28). Outro caso exemplar são os retratos de operários do final do século XIX nos Estados Unidos:



FIGURA 3: OPERÁRIOS DA FÁBRICA DE FOGÕES – SÃO FRANCISCO (1892)



FIGURA 4: PIQUENIQUE DE FERRAGISTAS – SÃO FRANCISCO (1890)

Na primeira imagem observamos os homens em ambiente de trabalho portando camisas arremangadas e bonés de pala – com exceção de dois deles [na parte central/inferior e no canto superior/direito], que além do chapéu coco, também se vestem com ternos, e gravatas negras de visível qualidade e textura diferenciada, se comparada aos demais. Provavelmente estes dois homens vestidos com maior fineza eram os patrões ou desenvolviam atividades não braçais, ou seja, o que vemos nessa imagem é uma conformação tradicional entre a posição social e a roupa dos indivíduos. Já, na segunda fotografia, podemos observar o retrato de homens do mesmo extrato social que os anteriores, ou seja, operários de trabalho braçal pesado, porém, esses, então em ambiente recreativo, são retratados vestindo o mesmo padrão de roupas que seus patrões, ou seja, os ternos e calças pretas e os chapéus coco são uniformizados nestes operários.

Esse é um bom exemplo para percebermos esse fator fugidio e imprevisível da moda moderna; uma vez que o padrão se altera com o passar do tempo, com o contexto social, histórico e econômico, isso pode ser percebido especialmente quando os homens dos grupos

sociais menos privilegiados também se vestem de modo a receberem as benesses simbólicas de uma roupa nobiliária. Logo, cria-se uma dinâmica do vestuário, já que em busca da *distinção*, os extratos mais abastados passam a vestirem-se de forma diferente, para que novamente se estabeleça um hiato entre suas roupas e as de seus subordinados, reestruturando assim a classificação social exercida pela vestimenta. Para o semiólogo francês, a moda e o vestuário são o equilíbrio entre a norma e o devir, num jogo dialético onde estabilidade e instabilidade se sobrepõem constantemente (BARTHES, 2005). Por esse motivo entende que a moda é particular frente à história, já que “pode muito bem produzir seu próprio ritmo” (BARTHES, 2005: 263) e ter sua temporalidade própria. Para o autor, a moda na sociedade clássica europeia era baseada numa ordem considerada natural:

Cada situação social tinha suas vestes, e não havia nenhum constrangimento em fazer do modo de vestir um verdadeiro signo, pois a própria disparidade dos estados era considerada natural [...] ou melhor, divina. Mudar de vestes era mudar ao mesmo tempo de ser e de classe, pois ambos se confundiam. [...] imediatamente após a Revolução Francesa, o vestuário masculino transformou-se profundamente, não só na forma, mas também no espírito: a ideia de democracia produziu um vestuário teoricamente uniforme (BARTHES, 2005: 344-345).

A ideia de democracia e de igualdade foi o que estabeleceu a obrigação moral de todos os homens (tratados por Barthes como exclusivamente “masculinos”) a vestirem-se uniformemente. Porém, a distinção entre as classes ainda permanecia desigual, e a ordem social demandava mecanismos próprios para equacionar o paradoxo de uma moda igualitária numa sociedade hierárquica:

Foi então que surgiu uma categoria estética nova [...]: O *detalhe*. Já que não se podia mudar o tipo fundamental do vestuário masculino sem atentar contra o princípio democrático e laborioso, foi o *detalhe* (“um nada”, “um não-sei-quê”, “um jeito” etc.) que assumiu toda a função distintiva da indumentária: um nó de gravata, um tecido de camisa [...] passam então a ser suficientes para marcar as mais finas diferenças sociais [nasce aqui] um novo valor: o *bom gosto*, ou melhor – pois a palavra é justamente ambígua – *distinção* (BARTHES, 2005: 346).

A palavra *distinção* é ambígua pois pode tratar tanto do homem que sabe *distinguir* entre a boa vestimenta e o mau gosto do traje incorreto; e o homem que por tal conhecimento sabe *ser distinto*, se fazer distinguir através do bom uso do detalhe. O melhor exemplo do uso do detalhe como distinção provém do *dândi*: “a seus olhos ávidos antes de tudo por distinção, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir” (BAUDELAIRE, 2006: 871).

Barthes mostra que o estabelecimento da moda moderna partiu do mesmo detalhe que tanto circulou na sociedade oitocentista, e por sua vez, se baseou no que chamamos de

*processo de simbolização do mundo* em que a leitura de *Índices* permitiria na asserção de *Símbolos*<sup>18</sup>. Na moda esse processo se estabeleceu a partir do momento em que o vestuário tornou-se uma *linguagem* muito sutil, passível de ser decifrada pela presença do signo: “o uso de um vestuário [...] além dos motivos de pudor, adorno e proteção. É um ato de significação, logo um ato profundamente social, alojado no próprio cerne da dialética das sociedades” (BARTHES, 2005: 364). Em último caso, a posição social dos homens e das mulheres daquela sociedade dependerão do bom uso e da boa interpretação desses signos de distinção. Mas afinal, quais são os métodos de ação dessa *semiologia da moda*? Sennett nos aponta para o melodrama:

Esse processo de criação de símbolos é o que Peter Brooks chamou de melodrama [...] procedimento com o qual os autores de teatro melodramático *moldavam seus personagens*. Isto devia apresentar na descrição do detalhe de comportamento ou de sentimento apenas aquilo que se poderia facilmente conectar com um outro detalhe. [...] O leitor precisa se dar conta de um fato apenas enquanto esse *pertença a um tipo*, e do comportamento de uma pessoa apenas enquanto *pertença a um tipo de comportamento*. Dessa maneira, poder-se-á rapidamente reconhecer, numa peça melodramática, o vilão, a jovem em perigo, o jovem salvador. [...] as personagens individuais *só tem um sentido enquanto se encaixarem em tipos gerais* de caracterização (SENNETT, 1999: 198-199) [Grifos meus].

É essa criação de papéis e de atuações que consideramos a função central da moda na modernidade: a formulação de *tipos gerais* que são identificados e compostos a partir do detalhe e da individualidade, de uma rede de signos e leituras que os conectam com a sociedade e com a coletividade. Um conjunto de normas que definirão o tipo ideal de sujeito ou o *homem-ideal* que irá desenvolver aquele papel.

É interessante o fato de que a moda se apresenta justamente como um fator de criação e remodelação de subjetividades a partir da esfera física e corporal: “o vestuário concerne a toda a pessoa humana, a todo o corpo humano, a todas as relações entre o homem e seu corpo, assim como às relações do corpo com a sociedade [...] *o vestuário faz a personalidade*” (BARTHES, 2005: 362-363) [Grifos meus]. Nesse sentido, a roupa e os signos literalmente inventam subjetividades, papéis, simbologias e significações ao mesmo tempo que os conecta e os cristaliza num corpo físico que cada vez mais passa a ser inquestionável porque foi considerado natural. Neste momento o processo de simbolização se torna a fachada que oculta um construto de subjetivação. Para Sennett “o detalhe [...] é inflado a fim de significar mais do que significa [...] torna a cena mais importante em si mesma e por si mesma. O exagero no

<sup>18</sup> Isso justifica o brutal interesse de Roland Barthes, de Umberto Eco e dos demais semiólogos pelo estudo do detalhe no século XIX. Ora, é justamente a partir dessa visão de mundo detalhista, realista, individualista, e distintora que se fundará o próprio campo de estudos da semiótica/semiologia, com Peirce nos Estados Unidos e com Saussure na França.

detalhe para fazê-lo parecer tão intrinsecamente ligado a tudo mais no mundo social” (SENNETT, 1999: 201). O detalhe é sobrecarregado de sentido a tal ponto que começa a criar realidades e identificar personalidades numa configuração em que antes de *(re)*presentar as roupas e os detalhes *(a)*presentam novas formas de vida.

As aparências são máscaras, e o homem por detrás da máscara tem a ilusão de uma personalidade separada e estável, mas está, de fato, prisioneiro dessas aparições momentâneas. Não se vê qualquer barreira entre o caráter interior e os detalhes exteriores e momentâneos das aparências. [...] Não há disfarces: cada máscara é um rosto (SENNETT, 1999: 201).

Nesse processo de construção de ideais pessoais tais *máscaras* se inserem nos corpos, se fundem aos sujeitos num amálgama de carne e ideias. Ao comentar Phillipe Perrot, Rúbia Sant’Anna nos aponta que:

Não apenas a roupa e os acessórios do trajar trabalham na transmutação de um corpo biológico num corpo social. Os hábitos de higiene, alimentação, cosmética, perfumaria, depilação, penteado [...] as pedagogias gestuais e normas de decência constituem instrumentos culturalmente elaborados para o trabalho de transmutação corporal. A performance constituída no corpo insere o sujeito no contexto e o faz também o signo (SANT’ANNA, 2007: 76).

Se o *Símbolo*, insere o indivíduo no contexto e o próprio contexto define o indivíduo, então o próprio indivíduo e sua noção de si, sua autopropriedade (*my own*), são permeados por uma performatividade das roupas e dos vestuários que *(re)*criam significados em um *ato de vestimenta*<sup>19</sup>. No campo social os signos, encontrados nas vestimentas, possuem o poder de fixar posições e ideais, organizar a percepção, as concepções e as hierarquias dos sujeitos (CRANE, 2006).

Desta feita, a moda tem um caráter antes de tudo moral, enquanto um sistema que estabelece e faz circular os valores e os juízos de uma determinada sociedade: “O sistema [...] é essencialmente definido por correlações normativas, que justificam, obrigam, proíbem ou toleram, em resumo, regulam a disposição das peças em um usuário concreto, captado em sua natureza social, histórica: é um *valor*” (BARTHES, 2005: 266). Como norma social, a moda traz consigo os valores de uma sociedade<sup>20</sup>. Para Cunnington “A arte da vestimenta está intimamente associada aos princípios morais” (apud SOUZA, 1987: 45): define o que é

<sup>19</sup> O termo “ato de vestimenta” foi por nós cunhado em referência ao “ato de fala” de Austin (1955). Trata-se de um processo performativo onde a ação do enunciado, seja na forma do verbo imperativo em Austin ou no trajar simbólico para nós, produzem por si só efeitos no mundo. A palavra “ato” não autoriza um sujeito que age, antes é uma ação da própria linguagem.

<sup>20</sup> Entende-se por “valores” um conjunto de prerrogativas morais particularizadas em determinada cultura. Cf. (DUMONT, 2000)

positivo e o que é negativo, o bom e o mau, sustenta as dicotomias e os princípios que regem uma sociedade. Assim sendo, a moda traça também a forma das hierarquias sociais.

Mesmo que a ordem de mundo moderna se pretenda igualitária frente a seus indivíduos, Dumont em seu *homo hierárquicus* mostra o quanto a sociedade ocidental moderna ainda mantém suas formas específicas de hierarquia, que ao invés de operar por uma lógica de inclusão de seus membros, são excludentes pois fazem das posições sociais territórios quase impossíveis de serem modificados ou invertidos (DUMONT, 2008: 301-369). Ora, exemplos muito comuns de hierarquizações excludentes da modernidade são encontrados nas categorias de *sexo*, *raça* e *classe*. Essas categorias – evidentes na cosmologia moderna ocidental – formam uma tríade que se complementa e que se define a partir, justamente, dos sujeitos considerados idênticos, dos signos e suas representações, dos detalhes individuais e de suas ligações simbólicas com o todo social. Essa configuração de pensamento moderno aliada à hierarquização moderna possibilita a classificação, identificação e pertencimento de cada indivíduo a sua posição social de acordo com traços físicos, estéticos e morais. Este é o caso da pertença dos *homens de carne e osso* ao grupo dos *homens-ideais* ou dos *corpos dóceis*, onde a roupa é justamente um dos mecanismos que conecta tais classificações aos corpos individuais. Nessa conexão se estabeleceram prerrogativas exclusivamente valorativas, que relegaram aos corpos suas características distintivas e, com isso, os tornaram passíveis de serem posicionados nas diversas categorias classificatórias sociais, como a raça/etnia, a classe/extrato e o sexo/gênero. A partir dessa compreensão, passemos a nos concentrar na questão do sexo na época moderna.

Ao se referir às vestimentas dos séculos XVII e XVIII, John Harvey comenta que “aparentemente, os dois sexos aceitavam tranquilamente o fato de que havia um traço de masculinidade no feminino e um traço de feminilidade no masculino” (2003: 252). Já em meados do século XIX as diferenciações sexuais estavam mais que consolidadas e não seria admitido que nenhum detalhe feminino fosse encontrado no masculino e vice-versa, “*o século XIX será um divisor de águas*” (SOUZA, 1987: 59). Assim, podemos perceber que a moda acompanhou as mesmas transformações pelas quais a sexualidade da época também passava. Segundo Souza (1987) e Harvey (2003), no século XIX as roupas passaram cada vez mais a distinguir os sexos de seus usuários, o que é coincidente com a criação da própria noção antagônica dos sexos masculino/feminino<sup>21</sup>. Na modernidade ocidental o vestuário passou a ser uma norma intransponível de definição de sexualidades precisas – tal norma ditou nome,

---

<sup>21</sup> Estudaremos melhor essa questão do dimorfismo sexual na época moderna no decorrer desse capítulo.



forma e sentido aos sujeitos. Isso se deu justamente porque, sem libertar a criatividade individual, a moda hierarquiza e classifica o traje masculino, diferenciando-o do feminino. Segundo Sennett, as pessoas do século XIX “acreditavam poder esquadrihar o caráter daqueles que viam” (SENNETT, 1999: 203), tinha-se a noção de que as roupas poderiam significar a própria realidade interior do corpo que a vestia, uma verdade que se funda na ideia de uma sexualidade natural do indivíduo. Ora, se a roupa demonstra que aquele sujeito é um homem, logo, é porque ele realmente é um homem e não haveria porquê ser diferente, dada a ligação intrínseca entre *roupa-signo-símbolo-verdade-sexo*. Por tal organização “a sociedade não só impõe, a partir de um determinado momento, uma forma feminina e outra masculina, como também se insinua na escolha da mesma [...], a diversificação formal traduzindo o antagonismo dos ideais de masculinidade e feminilidade” (SOUZA, 1987: 45).

Institui-se aqui o que Souza chama de *antagonismos* entre o masculino e o feminino. A moda e o vestuário demandam que os sexos sejam dicotômicos pelos mais diversos mecanismos físicos e estéticos.

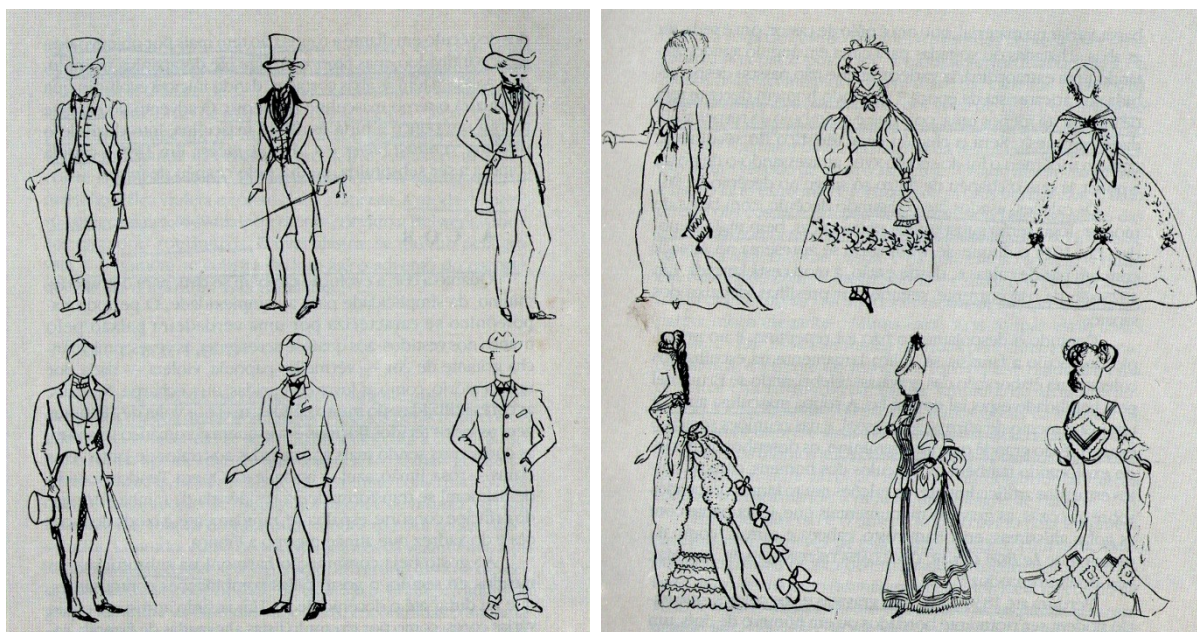


FIGURA 5: A DISTINÇÃO DOS SEXOS PELA MODA NO SÉCULO XIX (S.D.)

Para Souza a forma do corte das roupas se distingue cada vez mais no século XIX, onde o corpo da mulher assume o formato da letra “X” enquanto o homem é cada vez mais vestido no sentido de assemelhar-se à letra “H” (SOUZA, 1987: 45). Não apenas o formato mas a cor e o tecido também são diferenciais imprescindíveis para a moda oitocentista e seus antagonismos sexuais: “enquanto o traje feminino se enriquece com rendas, enfeites, babados

e fitas, o masculino se despoja até o ascetismo” (1987: 59). Dessa forma, a sóbria cor preta tornou-se quase um uniforme do [Homem-ideal] burguês do século XIX, enquanto os tons claros sintetizaram a feminilidade, “o código preto/branco de identificação sexual parece exacerbar a sensação de diferença sexual, uma sensação intensificada de *distância sexual*” (HARVEY, 2003: 283).



FIGURA 6: VARANDA – PINTURA DE ÉDOUARD MANET (1868-1869)



FIGURA 7: ELEONOR DE PAULA MONTENEGRO E GUILHERME JORGE MONTENEGRO (1909)

Podemos perceber tanto na pintura parisiense de Manet como na fotografia curitibana de Volk que a imagem do vestuário masculino era diametralmente distante do vestuário feminino, de maneira que o padrão branco-feminino e preto-masculino era uma constante na época. Além disso, podemos perceber diferenças substanciais na textura do tecido usado por ambos, mesmo na pintura o vestido feminino aparenta ser muito mais leve, macio e sedoso, se comparada à ascética vestimenta masculina. A quantidade de rendas e babados vestidos pela figura feminina da fotografia de Volk também é diametralmente oposta à austera vestimenta masculina. Trata-se de processo em que os trajes receberam e atribuíram referências de gênero de forma bipolar aos homens e mulheres. Segundo Sant’Anna a modernidade criou um “sujeito-moda [...] um sujeito consumido por todas as formas-moda que o cercam” (2007: 92). Tal sujeito passa pela precisa demarcação de seu domínio sexual que define quais roupas se pode e quais não se pode usar a partir de sua sexualidade, num contexto em que *homem* e

*mulher* são concebidos enquanto antônimos estéticos e sociais. A partir do momento que a roupa define o que se é, automaticamente define o que não se deve ser, então as restritas e binárias possibilidades de vestimenta na época haveriam de restringir as próprias possibilidades subjetivas para a experiência de gênero naquele contexto. Trata-se de um sistema de definições identitárias entre o par homem-mulher – por tal mecanismo a moda pode garantir para o século XIX a demarcação e a cristalização de sujeitos sexuados.

#### 1.4 A construção discursiva do corpo e do sexo na ordem moderna

Essa dicotomia homem-mulher que encontramos nas roupas por meio da simbolização dos detalhes faz parte de um processo mais amplo encontrado na cosmologia moderna, a saber, a ancoragem das existências sexuais como verdades interiores a um corpo orgânico e biológico.

Em relação às cosmologias hierárquicas estabelecidas na modernidade, percebemos que o *homem* da mesma forma que a *mulher*<sup>22</sup> eram identificados e significados a partir de camadas. De forma ilustrativa, pode-se comparar a uma cebola que se constrói em anéis concêntricos e centrífugos, de modo que a classe, a raça e o sexo também estabeleceram a mesma significação com relação aos corpos. Considerando essa comparação, podemos separar cada dimensão física de acordo com sua classificação: na superfície de seus corpos os sujeitos modernos possuíam o invólucro das roupas, enquanto símbolos que definem a classe do sujeito que a usava, ao passo que definiam também o sexo e a raça<sup>23</sup>. Já na segunda camada, imediatamente interna à roupa definia-se a pele e sua pigmentação, que era considerada como a insígnia da raça, estigma da posição que aquele sujeito exerceria no interior da sociedade. Na última e mais profunda camada, na *materialidade corporal* encontramos o órgão genital/reprodutivo: local onde a modernidade passou a ancorar a marca do sexo e da sexualidade, ponto considerado mais incisivo e natural, impossível de ser modificado justamente porque fundador do próprio sujeito em questão, nas palavras de Guacira Louro: “Nossos corpos constituem-se na referência que ancora, por fim, a identidade. E, aparentemente, o corpo é inequívoco, evidente por si; em consequência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambiguidade nem inconstância” (LOURO, 2010: 14). Essas três

<sup>22</sup> Compreendidos aqui como objetos de saberes-poderes que respondem a demandas e expectativas de como se portar e se construir subjetivamente pelos dispositivos de gênero historicamente instituídos.

<sup>23</sup> Essa seria a “camada” mais superficial e móvel, uma vez que são muito possíveis e comuns os casos de subversões e confusões de classes a partir de indivíduos que usam roupas de grupos mais abastados, assumindo-lhes a posição distintora, Cf. “O Mito da Borracheira” (SOUZA, 1987: 142-171).



camadas concêntricas e inter-relacionadas não apenas interligaram o corpo às identidades de raça, classe e gênero como também definiram uma posição taxionômica em que um sujeito deveria ser classificado na escala social hierarquicamente estabelecida. A lógica se sustenta no sentido de que quanto mais interno for o atributo físico, mais imutável é sua definição. Cada atributo sustenta-se na materialidade do outro e essa tríade roupa-pele-órgão sustenta a falácia de ligação entre corpo e subjetivação na modernidade ocidental.

Mas apenas a relação entre tais atributos não é suficiente para a sustentação de uma cosmologia tão imperativa ao pensamento moderno, faz-se necessária uma nova ordem de bases transcendentais ou mesmo metafísicas para que esse conjunto de ideias se sustente como tal. Para isso, novamente baseada na mesma chave semiológica de simbolização do mundo, as Ciências Humanas e as instituições nelas fundamentadas estabeleceram o *cimento de ligação* entre o corpo e as identidades hierárquicas de classe, raça e sexo:

Entre os séculos XVIII e XIX, com o aparecimento das “ciências humanas”, a constelação das disciplinas indiciárias modifica-se profundamente: aparecem novos astros destinados a um breve crepúsculo, [...] mas sobretudo afirma-se, pelo seu presídio epistemológico e social, a medicina. A ela se referem, explicita ou implicitamente, todas as ciências humanas (GINZBURG, 1989: 170).

A partir das ciências que tomam o homem vivo por objeto, especialmente a medicina, criam-se dispositivos baseados numa “anatomia política do detalhe” (FOUCAULT, 2005) que fixa aos corpos cada vez mais elementos de identidade, individualidade e representabilidade. É no interior dessas ciências, dessa epistemologia científica, semiótica e subjetivante que encontramos a fundamentação teórica para a interligação entre o corpo e o sistema de posicionamento social entre sexo, raça e classe. Trata-se da ascensão de uma vasta maquinaria de saberes que operam por uma lógica da instituição da verdade, e efetivamente acabam criando e atuando nas relações de poder.

Aqui remontamos às dimensões do pensamento genealógico foucaultiano e seus *micropoderes* que produzem corpos, subjetividades e realidades. Porém, para além do *poder disciplinar* nos propomos a pensar em como os *corpos dóceis* tornaram-se alvos de uma maquinaria mais ampla de poder-saber-verdade que definiu a sexualidade dos sujeitos modernos. Nos referimos ao conceito de *dispositivo da sexualidade*, compreendido como um:

conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...] o dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2010a: 244).

Trata-se de uma grande teia multiforme, descentralizada e rizomática que atua na significação, e com isso, na produção de corpos e sexos. Nessa rede de poderes-saberes-verdades – que pertencem exclusivamente à cosmologia moderna – podemos localizar a produção científica e discursiva da diferenciação entre o sexo masculino e o feminino.

Segundo Thomas Laqueur, desde Aristóteles e Galeno havia uma cosmologia de organização das diferenças corporais a partir do que chama de *one-sex-model*. Trata-se de um modelo em que a *inegável* e sutil diferença anatômica entre os órgãos sexuais refletiam uma ordem transcendental de perfeição, para além da simples fisiologia científica “os órgãos femininos eram [compreendidos como] uma forma menor dos órgãos masculinos e, conseqüentemente, a mulher era um homem menos perfeito” (LAQUEUR, 2001: 189). A concepção relaciona os corpos masculinos e femininos onde, por exemplo, os ovários eram comparados aos testículos masculinos, com a única diferença de que eram internos. Nesse contexto o sexo não se baseava nos corpos, pois esses não eram considerados incontornavelmente distintos, a única distinção que havia era com relação ao gênero, por isso o modelo chamar-se *one-sex-model* (modelo-de-um-sexo). Em oposição, Laqueur nos apresenta uma data recente da invenção do *two-sex-model* (modelo-de-dois-sexos): “Em alguma época do século XVIII, o sexo que nós conhecemos foi inventado. Os órgãos reprodutivos passaram de pontos paradigmáticos para mostrar as hierarquias ressonantes através do cosmo ao fundamento da diferença incomensurável” (LAQUEUR, 2001: 189). A mudança de paradigma é bastante evidente, especialmente porque as diferenças entre homens e mulheres migraram do campo cosmológico e cultural para o campo científico e biológico. Tais saberes passaram a organizar a invenção dos sexos e simultaneamente operaram por meio desta invenção. Laqueur nos demonstra a nova concepção que percebe dois corpos distintos, onde apenas havia um. Tal sistema passa a orientar as ciências como a medicina e a anatomia:

Os órgãos que tinham nomes associados – ovários e testículos – passam a ser distinguidos em termos linguísticos. Os que não tinham nome específico – como a vagina – passam a ter. As estruturas que eram consideradas comuns ao homem e à mulher – o esqueleto e o sistema nervoso – foram diferenciadas de modo que correspondessem ao homem e à mulher culturais (LAQUEUR, 2001: 189).

Percebemos aqui que antes do estabelecimento desse dimorfismo entre os sexos, a diferença era meramente cultural, muito anterior ao sexo enquanto campo científico da biologia e da anatomia. O caso é que nos séculos XVIII e XIX se inventou o sexo biológico,

em substituição do que antes era apenas uma diferença cultural. Junto dessa invenção se estabeleceu uma ordem de conhecimentos que se utilizavam dos argumentos naturalistas para justificar e fundamentar a dicotomia física entre masculino e feminino. Laqueur argumenta que a implementação desse sistema de pensamento se deu por duas dimensões, sendo uma epistemológica e a outra política. A primeira refere-se à composição dos saberes particulares à ordem moderna (séculos XVIII, XIX e XX) que passam a compreender a esfera da natureza como o território do inquestionável, a base de toda a eternidade dos acontecimentos e fenômenos. Ao mesmo tempo que há esse superfortalecimento do pólo da natureza, ocorre que este predomina em relação à esfera dicotomicamente oposta: a cultura. Forma-se assim uma ordem de saberes cada vez mais binária e inquestionável onde “a divisão entre o possível e o impossível, entre o corpo e o espírito, entre a verdade e a falsidade, e entre o sexo biológico e o gênero teatral, foi muito aguçada” (LAQUEUR, 2001: 191). Nesse contexto, a pretensa natureza dos corpos sexuados (entendidos enquanto sexos) passou a ser a única base de verdade e sustentação para a compreensão das concepções de masculino e feminino, ou seja, na modernidade a natureza deu a base de sustentação para os gêneros (masculino-feminino) enquanto existências materiais e e(x)ternas inscritas no sexo. Esse processo epistemológico está intimamente ligado às proporções políticas comentadas pelo historiador:

Havia intermináveis lutas pelo poder e posição na esfera pública, altamente ampliada do século XVIII, em especial no século XIX pós revolucionário: entre homens e mulheres, entre feministas e antifeministas. Quando, por várias razões a ordem transcendental pré existente ou os costumes de tempos imemoriais tornaram-se cada vez menos uma justificativa plausível para as relações sociais, o campo de batalha do gênero mudou para a natureza, para o sexo biológico. A anatomia sexual distinta era citada para apoiar ou negar todas as formas de reivindicações em uma variedade de contextos sociais, econômicos, políticos, culturais ou eróticos. (...), qualquer que fosse o assunto, o corpo tornou-se o ponto decisivo (LAQUEUR, 2001: 190).

A estratégia política foi de alinhar uma rede de concepções a fim de que uma sustentasse a outra: o gênero se conecta ao sexo, que por sua vez se relaciona diretamente com o corpo, que assim se remete à natureza, que por ter seu caráter científico se baseia no fundamento da verdade como algo eterno e inquestionável. Nesse grupo de conexões não há exceções, já que todos os corpos definem os sexos e automaticamente os gêneros, toda essa ordem se baseia na inquestionabilidade da esfera da natureza do corpo:

Onde quer que as fronteiras [de gênero] fossem ameaçadas ou novas fossem criadas, o material era fornecido pelas diferenças sexuais recentemente descobertas. Sua prevalência foi a ciência. [...] Onde havia apenas uma estrutura básica, agora havia duas [...], o corpo seria um campo observável e internamente coerente de sinais [...] as genitálias passaram a ser apresentadas para revelar a diferença incomensurável (LAQUEUR, 2001: 197).

Aqui podemos relembrar do *processo de simbolização do mundo* comentado anteriormente, ora, o corpo tanto na sua interface exterior como em sua interioridade serve para as ciências médicas e anatômicas como um complexo código de signos que modelam a visão de mundo dos sujeitos e, conseqüentemente, modelam os próprios sujeitos. Novamente as ciências lançam mão dos mesmos procedimentos metodológicos que a semiótica (com Peirce), a literatura ( com Balzac e Doyle), a historiografia ( com Ranke) e a moda oitocentista usavam, onde o detalhe da anatomia e a natureza tornaram-se “uma rica construção complexa baseada não só na observação e em uma variedade de restrições sociais e culturais sobre a prática da ciência, como também na estética da representação” (LAQUEUR, 2001: 202). Para o autor, o detalhe é tão central como na semiótica do vestuário, e é a partir de tal detalhe e da prática científica que surgiu uma ampla gama de teorias que pretenderam detectar a verdade das pessoas a partir de traços físico-corporais, como é o caso da fisiologia<sup>24</sup>, da fisionomia<sup>25</sup> e da frenologia<sup>26</sup>. Segundo Albuquerque Jr. a sociedade moderna

busca, através dos meios científicos, encontrar [...] através do exame de cabeças, formatos de rostos, posições de sobrancelhas, tipos de nariz e de orelha, formato da bacia e da vulva, da disposição dos pelos pubianos, das impressões digitais detectar agora o que se chamará de anormal ou de degenerado (ALBUQUERQUE JR, 2009: 107).

Exatamente por esses procedimentos de análise corporal essa sociedade instituiu o que foi considerado natural ou correto – a separação do mundo entre o masculino e o feminino. No constante esforço de observar os mais insignificantes detalhes dos órgãos e representá-los, as ciências do século XIX foram construindo as verdades do homem e da natureza. Os termos como *feminino* e *masculino* passam a ser empregados em todo tipo de compreensão, “por onde olhavam, os homens da ciência do século XVIII só viam um avolumar-se de diferenças, fosse entre os minerais, fosse entre as plantas e os animais, fosse entre os seres humanos” (MARTINS, 2004: 32). Por exemplo, da mesma forma que as plantas passaram a ter um *androceu* e um *gineceu*, o homem passou a ter um *saco escrotal* e a mulher um *útero*.

O homem e a mulher, em sua acepção de sexualidade baseada nas diferenças anatômicas, são uma construção linguística com menos de 300 anos de existência (LAQUEUR, 2001). Essas figuras são um entendimento histórico e cultural particular ao pensamento científico moderno, onde “médicos e cientistas não cessaram suas buscas a

<sup>24</sup> Do grego *physis*: natureza, função ou funcionamento; e *logos*: palavra ou estudo, ciência.

<sup>25</sup> Estudo dos traços do rosto como significantes da personalidade do sujeito

<sup>26</sup> Estudo das medidas cranianas como significantes da personalidade do sujeito

respeito das diferenças sexuais, especialmente a respeito das diferenças do corpo [...]” (MARTINS, 2004: 37). Os manuais de medicina e anatomia tornaram-se cada vez mais detalhados e precisos, agiram na construção de dois corpos a serem definidos como únicos possíveis e aceitáveis para a *raça humana*: o feminino e o masculino. Todos os corpos que não correspondessem a essa categoria seriam relegados ao campo da abjeção. Nesse processo de *organização do sexo*<sup>27</sup>, o corpo foi linguisticamente inserido em um grande *a priori* naturalista, território de tudo o que é cientificamente inquestionável. Toda uma maquinaria científica, médica, linguística, institucional e cosmológica acabaram definindo as rígidas distinções entre o masculino e o feminino, criando novos sujeitos e novas verdades sobre eles.

\*\*\*

São exatamente os esforços científicos de diferenciar os sexos em partes antagônicas que acabaram compondo os *mecanismos da sexualidade* aos quais se refere Foucault. Ora, há uma relação intrínseca entre os discursos que produziram o *two-sex-model* e as questões da sexualidade. Foucault nos mostra que a sexualidade na ordem moderna não foi reprimida como formula Freud: “Ora, considerando-se esses três últimos séculos em suas contínuas transformações, as coisas aparecem bem diferentes: em torno e a propósito do sexo há uma verdadeira explosão discursiva” (FOUCAULT, 2010: 23). Para o filósofo, o sexo foi cada vez mais estimulado, intensificado e colocado em discursos. Tais discursos institucionalizaram-se e, conseqüentemente, o sexo passou a ser esquadrihado por uma teia discursivo-institucional que insistentemente buscou desvendar seus mistérios e produzir suas verdades. Desta forma, o *dispositivo da sexualidade* utilizou-se do exame como ferramenta para colocar o sexo em discurso com o objetivo de produzir verdade sobre ele e sobre o sujeito.

Para Foucault o exame vem sendo utilizado desde as confissões religiosas católicas do medievo, afinal, o processo de confissão trata de “fazer do desejo, de todo desejo, um discurso [...] maneiras de torná-lo aceitável e tecnicamente útil” (FOUCAULT, 2010: 27). No desdobrar de sua historicidade a confissão assume novas dimensões a partir do século XVIII<sup>28</sup>. Assumindo sua face, agora científica, passa a apresentar-se como uma forma particularmente moderna e ocidental de captura da verdade sobre o sexo, ao mesmo tempo em que produz a verdade sobre o sujeito:

<sup>27</sup> Tanto no sentido de “organizar em dois” quanto no sentido de “dar fundamento a algo a partir dos órgãos”.

<sup>28</sup> Não é mera coincidência ser esse o mesmo período em que Laqueur aponta a invenção do *two-sex-model*.

O indivíduo [...] passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder. [...] Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. [...] Confessam-se crimes, pecados, pensamentos, desejos, sonhos, infância. Confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, aos médicos [...] O homem no ocidente tornou-se um animal confidente (FOUCAULT, 2010: 67-68).

Segundo Foucault “a medicina instaurou uma licenciosidade mórbida no século XIX: o imperativo da higiene assegurava o vigor físico e a pureza moral do corpo social [...] justificava os racismos oficiais e os fundamentava como ‘verdade’” (FOUCAULT, 2010: 62). Nesse contexto se instituiu uma incansável busca pela confissão como forma de produzir essa verdade, a partir disso, difundiu-se para além do próprio campo da medicina a referida prática, todos passaram a confessar sobre si, sobre sua sexualidade e sobre seus desejos. Segundo Foucault, o funcionamento desse mecanismo de múltiplas confissões individuais se deu a partir do detalhamento da confissão a ponto de criar-se uma “codificação clínica do ‘fazer falar’” (FOUCAULT, 2010: 74), ou seja, a partir dos minuciosos detalhes expressos pelo confessando gera-se uma teia de conhecimentos em que o confessor irá capturar sua verdade. No mesmo processo passa-se a combinar “a narração de si mesmo com o desenrolar de um conjunto de sinais e de sintomas decifráveis” (FOUCAULT, 2010: 74).

Novamente aqui percebemos o incansável interesse moderno pelo detalhe, pelo sinal a ser transformado em símbolo de um campo maior. Além desse procedimento de produção e decifração de signos Foucault aponta para o postulado de uma “causalidade geral e difusa”, onde todo signo criado deve ter inter-relações com o sexo e a sexualidade. Esse processo de produção de signos/símbolos sexuais gera a medicalização dos sintomas levantados, onde o confessor – ao produzir a verdade do sujeito – passará a atuar sobre esse sujeito por meio da prática médica (FOUCAULT, 2010: 75-76).

Alguns dos resultados do processo de confissão são: 1) a interligação entre os detalhes (discursos individuais) e as generalidades (normas sociais); 2) a inscrição do sexo e da sexualidade como indícios da verdade e da identidade do sujeito que se confessa; 3) a medicalização e, com isso, a normatização daquele tipo de discurso/prática; e por fim e talvez mais importante, 4) a produção de uma subjetividade que se baseia estritamente no sexo e na sexualidade, ou seja, na criação de um sujeito e sua ligação a uma *lógica do sexo* que anexa o sexo à racionalidade moderna e age com o objetivo de

colocar-nos inteiros – nós, nosso corpo, nossa alma, nossa individualidade, nossa história – sob o signo de uma lógica da concupiscência e do desejo. Uma vez que se trate de saber quem somos nós, é ela, doravante, que nos serve de chave universal [...]. Os inúmeros teóricos e práticos da carne já tinham transformado o homem no filho de um sexo imperioso e inteligível. O sexo, razão de tudo (FOUCAULT, 2010: 88-89).

Por tal lógica, a sexualidade e o sexo passam a ser os fatores fundamentais da sociedade oitocentista fundando as subjetividades e os sujeitos. Para isso entrou em ação o *dispositivo da sexualidade* que além de operar na produção dessas subjetividades, também realizou uma gestão racionalizada das sexualidades dos sujeitos, que passou a delimitar o que é normal [socialmente desejável] e o que é patológico [socialmente indesejável].

Segundo Foucault, o período moderno foi “a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas [...]. Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais” (FOUCAULT, 2010: 44). Através da constante confissão dos sujeitos criaram-se categorias morais de como deve ser uma sexualidade correta e, em oposição, outra incorreta. Passou-se a interrogar a sexualidade de todos os sujeitos, fossem eles loucos, crianças ou criminosos, para definir um desvio generalizado e, com isso, criar um modelo de categorização desses desvios a partir de um padrão de normalidade: “Afigura-se um mundo da perversão, secante em relação ao da infração legal ou moral. Surge toda uma gentilha diferente [...] eles carregam sucessivamente o estigma da ‘loucura moral’” (FOUCAULT, 2010: 47). O discurso médico e científico foi incansável agente na descrição e patologização de tais seres abjetos: “A medicina inventou toda uma patologia orgânica, funcional ou mental, originada nas práticas sexuais ‘incompletas’ [...] Se dá nome a toda essa vegetação de sexualidades sem-propósito” (FOUCAULT, 2010: 48). Após classificada a sexualidade desviante então se criam novos mecanismos para inseri-la em um círculo de normalidade. O filósofo vê na nomeação um processo de criação, ou seja, a partir do momento em que a medicina define e nomeia as figuras da “*criança onanista*”, do “*adulto pervertido*”, do “*homossexual*” ou da “*mulher histérica*” ela está simultaneamente criando sujeitos, categorias em que as pessoas são enquadradas e especificadas de acordo com características que as definem ou as excluem, apenas assim eles podem ser examinados para então receberem sua cura. Por exemplo, Foucault comenta que o “dispositivo da sexualidade” cria a figura do “*homossexual*”:

Homossexual se torna personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas. [...] na sua face e em seu corpo já que é um segredo que se trai sempre [...]. O

sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 2010: 50-51).

Dessa forma, a ordem moderna criou uma taxionomia da sexualidade, onde as mais diversas e estranhas *criaturas* foram enquadradas por uma malha científica e discursiva que as definiu em termos de *espécie*, baseada em um mito de verdade e identidade. A partir do momento em que tais *criaturas* são nomeadas, suas condutas e seu corpo passam a ser alvos da intervenção dos poderes-saberes:

A mecânica do poder [...] só pretende suprimi-lo [o estereótipo do anormal] atribuindo-lhe uma realidade analítica, visível e permanente: encrava-o nos corpos, introdu-lo nas condutas, torna-o princípio de classificação e de inteligibilidade. Exclusão dessas milhares de sexualidades aberrantes? Não, especificação, distribuição regional de cada uma delas. Trata-se, através de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo (FOUCAULT, 2010: 51).

Antes de ter o desejo de extermínio desses sujeitos desviantes, o poder os deseja, os estimula, como meios de utilizar suas aberrações para fins morais e políticos de controle e intensificação da sexualidade considerada correta. O século XIX é o grande momento em que esse processo se estabelece, é quando simultaneamente vemos florescer o ideal da família burguesa, uma vez que essa época estabeleceu

uma distinção de pontos de poder hierarquizados ou nivelados, uma ‘busca’ de prazeres – no duplo sentido de desejados e perseguidos; sexualidades parcelares toleradas ou encorajadas, [...] proximidades que se apresentam como procedimentos de vigilância e funcionam como mecanismos de intensificação; contatos indutores. Assim é a família, [...] uma rede de prazeres-poderes (FOUCAULT, 2010: 53).

A própria família burguesa como reduto da moralidade é compreendida por Foucault como um núcleo de incitação de desejos e de discursos sobre a sexualidade correta. O processo de por o desejo e a sexualidade em discurso e em análise fez com que o corpo e seus desejos funcionassem como “modo de especificação dos indivíduos” (FOUCAULT, 2010: 55). Desta forma o *dispositivo da sexualidade* criou e legitimou como natural um verdadeiro *zoológico* de subjetividades desviantes, de seres estranhos, anormais e portadores de sexualidades disparatadas. Com isso modelaram-se os corpos e as ações destes próprios sujeitos que foram analisados, confessados e controlados. Os comportamentos desviantes à norma foram extraídos do corpo dos homens, foram solicitados, instalados, incorporados (FOUCAULT, 2010: 55).



Todo esse processo de incitação dos sujeitos aos discursos do sexo possuía finalidades muito específicas frente à cosmologia moderna. Afinal, qual seria a finalidade de criar sujeitos desviantes da norma? Ora, se para Foucault o poder também é positivo, então, ao englobar as sexualidades desviantes tal poder está simultaneamente agindo sobre elas.

A partir disso a filósofa Judith Butler insere sua interpretação de que a consequência lógica do processo de criação de sujeitos anormais serve como afirmação das normas heterossexuais. Para Butler um sujeito objetivo, uma sexualidade correta, (re)produtiva e (re)produtora só pode se estabelecer às custas da contradição com uma sexualidade *incorreta*, *improdutiva* e *imprestável*. A filósofa comenta que

o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente a um sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, “dentro” do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio. A formação do sujeito exige uma identificação com o fantasma normativo do sexo: essa identificação ocorre através de um repúdio que produz o domínio da abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir (BUTLER, 2010: 155-156).

É esse repúdio pelo sujeito *desviante* que manterá a estabilidade de um sujeito *correto*, sustentará sua existência enquanto um ser socialmente desejável, linear.

Há aqui uma inversão na forma de pensar: não mais o sujeito está numa posição que define o sexo, mas o sexo por sua vez acaba delimitando o que pode ser e o que não pode ser um sujeito. Para Butler a própria categoria de sujeito está intimamente ligada à categoria de sexo, trata-se de uma espiral onde cada vez mais sujeitos são criados para que cada vez mais a sexualidade seja conformada em um padrão de normalidade. Esse é o procedimento de construção da dicotomia sexual moderna, compreendida como

a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros, e desejos são naturalizados [...]. O modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade do gênero, o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade (BUTLER, 2008: 216).

Trata-se da definição do que a sociedade moderna considera como *normal* ou *natural*, ou seja, tudo aquilo que é circunscrito na concepção oitocentista de casal malthusiano e de família burguesa-branca-heterossexual (classe-raça-sexo). Para a construção desses sujeitos-ideais foi necessária a ação de uma enorme engenharia de poderes e de discursos que produziram a *estabilidade* apontada por Butler enquanto estabilidade de dois sexos, de dois corpos, de duas condutas, de duas estéticas, de dois gostos, de dois prazeres possíveis: homem

e mulher, que juntos respondem às demandas produtoras e racionais da heterossexualidade e do *biopoder*<sup>29</sup>. Tal maquinaria da heterossexualidade age como uma moral, ou norma universal, e se mostra extremamente necessária aos objetivos dos *dispositivos da sexualidade*, uma vez que as sexualidades disparatadas e as vivências singulares são consideradas extremamente voláteis e volúveis frente às condutas humanas consideradas sexualmente produtoras da vida. O controle dessa instabilidade e desses sujeitos desejantes se concentra no sentido de dominar os corpos a fim de que respondam às demandas normativas de produtividade, docilidade e maleabilidade frente aos ditames de um poder que busca cada vez mais a *procriação* ou a *reprodução* do corpo social.

### 1.5 Discurso e performance como criadores de subjetividades sexuadas

O processo para que tal norma heterossexual tenha se estabelecido foi baseado em uma cadeia de positivities: em primeiro lugar foi necessário criar uma ordem histórica de naturalidade que determinou a criação de dois sexos definidos pela corporalidade e não pela cultura (LAQUEUR, 2001), logo após foi preciso produzir e incitar a uma concepção de sujeito que englobasse, classificasse, examinasse, esquadrinhasse, disciplinasse, e abrangesse a todos (FOUCAULT, 2010) para assim firmar uma norma que define a sexualidade socialmente sancionada, e simultaneamente detrata as demais à abjeção (BUTLER, 2010). Por fim, resta saber como foi possível articular e imbricar essas concepções de corpo, natureza e sexualidade. Quer dizer, por quais processos a sexualidade foi materializada nos corpos das pessoas? Quais são as bases para toda essa produção sexuada de corpos e sujeitos? Para pensar nisso, o conceito de *discurso* em Foucault e de *performatividade* em Butler são bastante esclarecedores quanto ao processo em que o sexo cria o corpo e a verdade do sujeito moderno.

A concepção de *discurso* para Foucault tem íntima relação com a ordem de saberes e de conhecimentos que se estabelecem em determinada época. Ao comentar Foucault, Mills nos apresenta um definição onde: “*Discourse does not simply translate reality into language; rather discourse should be seen as a system which structures the way that we perceive*

---

<sup>29</sup> Compreendemos *biopoder* enquanto gestão estatisticamente calculada da vida dentro de um corpo social. Segundo Duarte, “o sexo se tornou alvo de toda uma disputa política a partir do século XIX: ele se tornou o foco do disciplinamento do corpo individual e dos fenômenos vitais da população, permitindo o acesso dos poderes à vida da espécie humana” (DUARTE, 2010: 222-223).

*reality*”<sup>30</sup> (MILLS, 2003: 55). Um discurso é uma ordem de enunciados que através da significação e simbolização tem o poder de ação e de intervenção na realidade de uma sociedade, uma vez que determina suas visões de mundo. Foucault define a própria ideia de *épistémè* a partir das formas possíveis e impossíveis de se formular e organizar alguma sentença enquanto discurso, trata-se do que o filósofo chama de uma *ordem do discurso*, ou seja, é o conjunto e a ordem das enunciações que definem a forma com que uma determinada sociedade constrói suas percepções de mundo e diferencia o possível do impossível, o pensável do impensável, o dizível do indizível, assim, “*the regularities which we perceive in reality should be seen as the result of the anonymous regularities of discourse which we impose on reality. Foucault argues that, in fact, discourse should be seen as something which constrains our perceptions*”<sup>31</sup> (MILLS, 2003: 55). Os discursos passam a ser a forma com que construímos nossa percepção de realidade, não só em relação às ideias e aos objetos imateriais, mas antes, a absolutamente tudo que existe:

there is no non-discursive realm, that everything is constructed and apprehended through discourse. For example, the body, while it is clearly a material object – our body feels pain, it is subject to gravity, it can be harmed in accidents – nevertheless, the body can be apprehended only through discursive mediation, that is, our understanding of our body occurs only through discourse – we judge the size of our body through discourses which delineate a perfect form, we interpret feelings of tiredness as indicative of stress because of discourses concerning the relation between mental and physical well-being, and so on. [...] we can only think about and experience material objects and the world as a whole through discourse and the structures it imposes on our thinking. In the process of thinking about the world, we categorise and interpret experience and events according to the structures available to us (MILLS, 2003: 55-56)<sup>32</sup>.

O exemplo apontado por Mills é justamente o processo pelo qual a linguagem constrói aquilo que compreendemos por corpo. Ora, se é por via discursiva que ordenamos e organizamos nossa forma de ver o mundo – e com isso criamos o próprio mundo – então as categorias de organização do mundo como o sexo, a classe e a raça são fundamentalmente

<sup>30</sup> “Discurso não é simplesmente traduzir a realidade em linguagem; além disso o discurso pode ser visto como um sistema que estrutura a forma pela qual nós percebemos a realidade” (T. do A.)

<sup>31</sup> “as regularidades que nós percebemos na realidade podem ser vistas como o resultado das regularidades anônimas do discurso que nós impomos à realidade. Foucault argumenta que, de fato, o discurso deve ser visto como algo que restringe nossas percepções” (T. do A.)

<sup>32</sup> “Não existe um domínio do não discursivo, absolutamente tudo é construído e apreendido pelo discurso. Por exemplo, o corpo, enquanto é claramente um objeto material – nosso corpo sofre, é afetado pela gravidade, pode ser machucado em acidentes – não obstante, o corpo pode ser compreendido apenas por mediação discursiva, isso é, a compreensão de nosso corpo ocorre apenas pelo discurso – nós julgamos o tamanho de nosso corpo pelos discursos que delineiam a forma perfeita, nós interpretamos o cansaço como indicativo de stress por causa dos discursos que relacionam o bem estar físico e o mental, e assim por diante. [...] nós apenas podemos pensar e viver objetos materiais e o mundo como um todo através do discurso e as estruturas que ele impõe em nosso pensamento. No processo de pensar sobre o mundo, nós categorizamos e interpretamos a experiência e os eventos de acordo com as estruturas disponíveis para nós” (T. do A.).

questões pertinentes ao campo linguístico e discursivo. O corpo é exatamente a superfície onde os discursos irão se concentrar para criarem seus efeitos de realidade, tais efeitos estão intimamente conectados aos saberes e aos poderes particulares à época em que são proferidos.

Nessa via de construção linguística, Butler irá buscar suas ferramentas teóricas em Jacques Derrida (1991) e John Austin (1955) para criar seu diagnóstico da produção dos sexos enquanto *performatividade*.

O filósofo Austin fez uma grande mudança no campo dos estudos linguísticos na década de 1950 ao propor que as orações ao serem pronunciadas podem ser consideradas ações. Em seu livro *Como Hacer Cosas con Palabras* Austin delimita uma série de sentenças que ele considera *performativas* justamente porque além de expressar coisas são, em si próprias, *atos de fala* [*speech acts*]:

emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo. [...] expresar las palabras es, sin duda, por lo común, un episodio principal, si no el episodio principal, en la realización del acto (de apostar o de lo que sea), cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión<sup>33</sup> (AUSTIN, 1955: 06-08).

Para o filósofo, pronunciar algo já produz o efeito linguístico de um ato, isso é semelhante às formulações de Derrida quando anuncia que “escrever [e enunciar] é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina, produtora” (DERRIDA, 1991: 20). Trata-se do ato de escrever ou citar algo e de reiterar essa citação como a instituição do próprio ato, que para o filósofo não é fruto de uma vontade individual, mas é derivativo da linguagem: “Nesta tipologia a categoria de intenção não desaparecerá, ela terá seu lugar, mas a partir deste lugar, não poderá mais comandar todo o sistema e toda a cena de enunciação” (DERRIDA apud BUTLER, 2010: 167). Nessas formulações, Austin, Derrida e Foucault não definem um sujeito mentor destes atos de linguagem, mas, pelo contrário, uma linguagem mentora do sujeito que fala. Não que sua decisão não seja efetiva, mas este sujeito não possui o total domínio de sua enunciação frente à ordem discursiva na qual enuncia, tal sujeito já está previamente inserido nela, nas condições do que pode e do que não pode ser dito ou aceito.

A partir destas premissas Butler demonstra que “o discurso adquire a autoridade para produzir o que nomeia através da citação das convenções e da autoridade” (2010: 176). A partir de seus estudos sobre o psicanalista Jacques Lacan, a autora nos demonstra que o poder

<sup>33</sup> “Emitir a expressão é realizar uma ação, e esta não se concebe normalmente como um mero dizer algo. [...] expressar as palavras é, sem dúvida, comumente, um episódio principal, se não for o episódio principal, na realização do ato (de apostar ou do que seja), cuja realização é também a finalidade que persegue a expressão” (T. do A.).

das normas se relaciona diretamente com a citação da lei que a institui performativamente como um *ato de fala*. Esse é um círculo vicioso uma vez que “a lei não é mais dada em uma forma fixa, *anteriormente* à sua citação, mas é produzida através da citação, como aquilo que precede e excede as aproximações [...] efetuadas pelo sujeito” (BUTLER, 2010: 169). Em outras palavras, a própria norma que institui a heterossexualidade, enquanto heteronormatividade, é dada através de um processo linguístico e discursivo de citação, nomeação ou mesmo enunciação. É assim que, para Butler o sexo e o gênero são construídos: a partir de um *ato de fala* ou de uma *performatividade*, entendida como “a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (2010: 154). Tal ação se torna política e criadora a partir do momento que “as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para construir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (BUTLER, 2010: 154).

Nesse contexto de performatividade, a noção de natureza perde sua posição de verdade ou de ser pré-discursiva, já que “o social atua unilateralmente sobre o natural e o investe com seus parâmetros e seus significados” (BUTLER, 2010: 154). Assim é implodida a diferenciação entre o campo natural e o campo social/cultural, especialmente se tratarmos das concepções hierárquicas e sexuais na sociedade moderna. Em outras palavras, pensar a natureza como uma parte construída da cultura significa que a própria dicotomia entre gênero (como a diferença dos sexos produzida de forma social/cultural) e sexo (como a diferença dos sexos produzida de forma natural) perde toda sua validade, uma vez que o primeiro absorve o segundo e demonstra sua inconsistência enquanto verdade universal:

Quando a distinção sexo/gênero se junta a um construcionismo linguístico radical [...] o “sexo” [...] será ele mesmo uma postulação, uma construção, oferecida no interior da linguagem, anterior à construção. Mas esse sexo colocado como anterior à construção torna-se, em virtude de ser assim colocado, o efeito daquela mesma colocação: a construção da construção. Se o gênero é a construção social do sexo e se não existe nenhum acesso a esse “sexo” exceto por meio de sua construção, então parece não apenas que o sexo é absorvido pelo gênero, mas que o “sexo” torna-se algo como uma ficção, talvez uma fantasia, retroativamente instalado em um local pré-linguístico ao qual não existe nenhum acesso direto (BUTLER, 2010, 158).

A partir do momento em que a distinção sexo/gênero, natureza/cultura são abolidos, então eles podem ser usados quase como imbricações, ambos podem ser compreendidos como uma formulação performativa que produz as diferenças sexuais na modernidade.

Essa compreensão possui uma contraface política de grande relevância para nosso estudo, a saber: a partir o momento que suspendemos a predominância verdadeira dos polos

sexo e natureza em oposição aos polos gênero e cultura, passamos a perceber como são artificialmente construídas as normas e as leis da heterossexualidade. Compreendemos que tais normas são construídas a partir de um *imperativo linguístico*, ou seja, de estruturas discursivas, científicas e epistemológicas que induzem o sujeito/sujeitado a se compreender como um Homem ou uma Mulher. Tal indução se dá a partir do momento em que a ideia de natureza do corpo – e consequentemente do sexo – são assimilados pelo sujeito/sujeitado que a partir desse material teórico e discursivo irá construir sua subjetividade, ou melhor, sua própria condição de sujeito. Nas palavras de Butler:

O regime da heterossexualidade atua para circunscrever e contornar a “materialidade” do sexo e essa “materialidade” é formada e sustentada através de – e como – uma materialização de normas regulatórias que são, em parte, aquelas da hegemonia sexual [...] a materialização de normas exige aqueles processos identificatórios pelos quais as normas são assumidas ou apropriadas, e essas identificações precedem e possibilitam a formação de um sujeito (BUTLER, 2010, 170).

Com isso, Butler afasta as teorias biologicistas ou essencialistas de um homem ou uma mulher que sejam universais e anteriores aos discursos que os/as constituíram. Por tal procedimento a modernidade ocidental produziu e estimulou um regime da heterossexualidade e fez surgir e se opor – junto das figuras aberrantes da sexualidade – duas subjetividades e práticas, consideradas socialmente ideais: o homem e a masculinidade; e a mulher e a feminilidade. É essa primeira figura, tão estranha e singular, que passamos estudar a partir de agora.

## 1.6 Do homem à masculinidade

A partir de Robert Connell (2003) podemos perceber duas grandes formas de análise sobre a masculinidade, a primeira é chamada de sociobiológica, onde o corpo masculino é percebido enquanto a superfície rígida que determina os significados sociais que são posteriores a ele, ou seja, nessa concepção o corpo é de ordem natural e por isso sustenta uma “masculinidade verdadeira” (CONNELL, 2003: 73). De antemão afastamos essa alternativa dado que trata-se da confirmação de uma sexualidade eterna e *a priori*, anterior a qualquer determinação social, o que sustenta e embasa toda e qualquer forma de discriminação como o racismo, o sexismo e a exclusão social das sexualidades desviantes. Mas Connell aponta para uma vertente diferente, ao definir que “*el cuerpo es una superficie o un paisaje más o menos*

*neutral sobre el cual se imprime el simbolismo social*”<sup>34</sup> (CONNELL, 2003: 74). Segundo o sociólogo essa última vertente compreende que os corpos “*se vuelven el objeto de las nuevas disciplinas y las nuevas tecnologías del poder los van controlando poco a poco*”<sup>35</sup> (CONNELL, 2003: 79).

Tal perspectiva nos parece bastante instrumental, mesmo sob a crítica connelliana de que essa vertente proporciona uma “*descorporalização do sexo*” (CONNELL, 2003: 80-81). O objetivo político é justamente o de *descorporificar* e desvanecer o campo do sexo para que novas práticas e possibilidades de pensar e viver a sexualidade sejam possíveis. Ora, tal posição nos afasta, teórica e politicamente, de grande parte da bibliografia sobre masculinidade produzida até o presente momento, uma vez que os escritos sobre o assunto são tradicionalmente ligados aos campos da psicanálise e da sociologia, que por sua vez estão conectados à esfera das *estruturas* preestabelecidas, seja social ou psicologicamente. Em outras palavras, a ampla gama dos assim chamados *estudos masculinos* parte da pressuposição de que a masculinidade é um dado social, nesta via a preocupação não é com sua construção/desconstrução, mas antes com sua inserção na esfera coletiva e seus efeitos na estrutura social (Cf. BOURDIEU, 1997).

A teoria de Connell segue outro rumo ao perceber os corpos masculinos a partir de uma relação “*ontoformativa*” enquanto “*prácticas que se reflejan en el cuerpo y se derivan del mismo [y que] constituyen un mundo que tiene una dimensión corporal, pero que no está determinado biológicamente*”<sup>36</sup> (CONNELL, 2003: 100). Connell está comprometido em afirmar o significado político da agência (*agency*) individual no mundo através da prática consciente. Essa é a estratégia que permite ao indivíduo certa autonomia frente ao campo social, segundo Connell “*el concepto presupone la creencia en la diferencia individual y la agencia personal*”<sup>37</sup> (CONNELL, 2003: 104). Tal *agência* é o que se adapta formalmente a um sujeito que ainda se mantém único, que tem consciência, controle e gerência de seus atos individuais, ou seja, nos parece que ao mesmo tempo que o autor supera a querela entre sociobiologia e construcionismo ele retroage a um sujeito da ação consciente e individual. Nessa base, Connell irá definir o núcleo de sua teoria de gênero a partir da posição de que:

<sup>34</sup> “O corpo é uma superfície ou uma paisagem mais ou menos neutra sobre a qual se imprime o simbolismo social”. (T. do A.)

<sup>35</sup> “se tornam objeto das novas disciplinas e as novas tecnologias de poder os vão controlando pouco a pouco. (T. do A.)

<sup>36</sup> “práticas que se refletem no corpo e derivam do mesmo constituem um mundo que tem uma dimensão corporal, mas que não está determinado biologicamente” (T. do A.)

<sup>37</sup> “o conceito pressupõe a crença na diferença individual e na *agência* pessoal” (T. do A.)

necesitamos centrarnos en los procesos y las relaciones a través de los cuales los hombres y las mujeres viven vidas ligadas al género. [...] El género es una de las formas en las que se ordena la practica social. [...] La practica es creativa e inventiva [...] se origina dentro de estructuras definidas de relaciones sociales. [...] Las acciones se configuran como *unidades mayores* y, cuando nos referimos a la masculinidad y la feminilidad, nos referimos a configuraciones de las prácticas de gênero<sup>38</sup> (CONNELL, 2003: 109-110) [Grifos nossos].

Nesse momento Connell passa a criar um mecanismo teórico bastante engenhoso e funcional, ao mesmo tempo que ancora as práticas individuais a um propósito social e político. Nesse sentido pensamos que o problema reside nessa ideia de que as ações individuais configuram diretamente *unidades maiores*, que aqui podem ser entendidas enquanto simbologias que possibilitam a existência de identidades sociais fixas como a masculinidade e a feminilidade. A partir de nossa leitura, para Connell a masculinidade é como um sumo que verte entre meio às ações individuais/sociais humanas, em suas palavras: “uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero” (CONNELL, 1995: 188). É exatamente nesse momento, em que o sociólogo pretende firmar uma posição relativista que, paradoxalmente, acaba retornando à essencialização da masculinidade agora ancorada no local pré-discursivo das ações sociais conscientes. Ao localizar a masculinidade nas práticas individuais Connell acaba misturando o empírico e o transcendental em favor do segundo. Ora, se as vivências individuais [empíricas] são tão múltiplas quanto a quantidade de pessoas do planeta, então não podem ser medidas tampouco classificadas a partir de uma subjetivação discursivamente forjada como a masculinidade [transcendental]. É evidente que tal mistura é efetivamente exercida no campo das práticas sociais e a masculinidade, mesmo como invenção, têm suas positivities nessa área. A questão é que ao teorizar nesse modelo Connell acaba reafirmando essa confusão entre um conceito abstrato e normativo [masculinidade] e as práticas sociais individuais. Nessa teorização connelliana a masculinidade passa a ganhar uma posição própria, ainda se mantém no campo estrutural e, justamente por ser uma prática, torna-se fundamentalmente material, real, idêntica, representável e analisável em sua expressão legítima a partir das ações humanas, seja dos homens ou seja das mulheres.

A estratégia connelliana busca implicações funcionais na esfera política, uma vez que retira a masculinidade do campo do natural e a insere no campo das ações individuais. De

---

<sup>38</sup> “necesitamos nos centrar nos processos e nas relações através dos quais os homens e as mulheres vivem vidas ligadas ao gênero.[...] O gênero é uma das formas em que se ordena a prática social. [...] A prática é criativa e inventiva [...] se origina dentro de estruturas definidas de relações sociais. [...] As ações se configuram como unidades maiores e, quando nos referimos à masculinidade e a feminilidade, nos referimos à configurações das práticas de gênero” (T. do A.)



substantivo e adjetivo a masculinidade passou a ser verbo, o que lhe dá melhor dinâmica e fluidez: isso faz com que a masculinidade multiplique seus significados a partir das ações individuais, passando a ser tratada em seu formato plural, como masculinidades. A questão que colocamos é que essa teoria não nos parece radical o suficiente, já que o pesquisador não desdobrou sua teoria da multiplicidade até o momento em que as masculinidades se ramificassem cada vez mais, o que em última escala a dissolveria por completo no bojo infinitesimal das ações mundanas. Pelo contrário, deste *sorvo das ações* Connell recria apenas quatro categorias para classificar, ordenar e abranger todas as existências sociais masculinas em sua conotação prática: a primeira é a famosa e supercitada *masculinidade hegemônica*, baseada na teoria do poder hegemônico de Gramsci, que se refere a

un grupo [que] exige y sostiene una posición de mando en la vida social [...]. La masculinidad hegemónica puede definir-se como la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres<sup>39</sup> (CONNELL, 2003: 117).

Trata-se, basicamente, do típico padrão de homem ocidental socialmente considerado exemplar: branco, heterossexual etc... Para Connell, esses homens são conscientemente dominadores e sempre são beneficiados dentro da configuração social, seja pela categoria gênero, seja pela classe ou raça. Mesmo que para o autor as mulheres também possam exercer um comportamento masculino, a dicotomia aqui é reestabelecida, ou seja, para a teoria conneliana os homens hegemônicos são efetivamente do polo dominador e mulheres são necessariamente do polo dominado, mesmo sendo possível que outros homens não hegemônicos também possam ser considerados subalternos. A tal ponto, parece ser retirada das mulheres e dos homossexuais a possibilidade de também serem dominantes em quaisquer contextos, e a partir do momento em que agem dominantemente, passam para a categoria de “mulheres ‘masculinas’” ou de “homens ‘femininos’” (CONNELL, 2003: 106).

É a partir desta *masculinidade hegemônica* que vão se estabelecer e se nortear as outras três posições sociais de masculinidade: 1) a de *subordinação*, que compreende os homens homossexuais e/ou os que não se adaptam ao modelo hegemônico; 2) a de *cumplicidade*, que engloba os homens que concordam e auxiliam com “el proyecto hegemónico” mas não incorporam a masculinidade hegemônica; 3) de *marginalização*

<sup>39</sup> “um grupo [que] exige e sustenta uma posição de comando na vida social [...]. A masculinidade hegemônica pode ser definida como a configuração da prática de gênero que incorpora a resposta aceita, em um momento específico, ao problema da legitimidade do patriarcado, o que garante (ou se considera que garante) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres” (T. do A.)

compreendendo os homens de outras classes sociais e etnias como os negros e favelados (CONNELL, 2003: 116-122). Por fim, para maleabilizar sua teoria, o autor insere um fator dinâmico em suas categorias, compreendendo-as como produtos diretamente relacionados às configurações históricas e sociais (CONNELL, 2003: 122). Percebemos que a criação dessa posição social de *masculinidade hegemônica* e suas outras masculinidades relativas apenas pode ser pensada num contexto e em uma *épistémè* moderna, já que é nesse período que a própria noção é discursivamente inaugurada e as vivências individuais são sistematicamente tolhidas no discurso social e científico para se privilegiar uma ordem ideal e utópica de sujeitos e de mundos.

Compreendemos que o processo de (macro)categorizações de coisas e pessoas é exatamente o procedimento pelo qual os modelos de ser, as identidades fixas e as condutas universais passaram a sobrepor a multiplicidade das vivências singulares. Ao percebermos que esse processo é datado e precisamente inventado em um momento específico da história, poderemos excluir a ideia de que *o homem* e a *masculinidade hegemônica* existem *a priori* a todas as formulações linguísticas e epocais.

Aceitamos a teoria de que no campo social a masculinidade se desdobra a partir de cada ato pessoal ao mesmo tempo que se recria em cada normatividade, a tal ponto que a masculinidade, ou mesmo as masculinidades se tornam tão múltiplas e fragmentárias que deixam de existir enquanto conceito unitário e classificatório, para serem pulverizadas num campo social que as reconstrua a partir das contingências, resistências e relações (inter)subjetivas. Isso significa que é apenas no campo dos discursos e das normas que a ideia de masculinidade pode ser compreendida enquanto uma totalidade, uma vez que no campo das vivências ela não existe por si, nas palavras de John McInnes: “A masculinidade não existe, enquanto característica, traço de caráter ou aspecto da identidade dos indivíduos. Isso quer dizer que tentar definir uma ou várias masculinidades é uma tarefa infrutífera [...]. [Ela] existe apenas como ideologias ou fantasias variadas.” (MCINNES apud OLIVEIRA, 2004: 13-14). Isso não significa que pretendemos lançar uma tese inocente que não perceba as consequências sociais que tal ideal de masculinidade deriva; muito menos que defendamos uma posição misógina, que nega a dominação histórica e social das mulheres pelos homens ou dos *outros* pelos homens. O que estamos fazendo aqui é inserir uma chave teórica que como ato performativo e político, põe em cheque a concepção de que existe uma masculinidade verdadeira no campo das vivências e experiências cotidianas. Nesse caso, a incidência da masculinidade no mundo material se dá apenas pela ação dos *dispositivos de sexualidade* que

nomearão e significarão os sujeitos a partir de sua corporalidade. Para repensarmos a ideia de masculinidade devemos sempre estudar o contexto e o modelo com que o discurso e a lei são construídos e proferidos.

Assim poderemos compreender melhor sobre como pôde nascer a ideia de uma *masculinidade*. Ora, ao passarmos da especificação de *homem* para *masculinidade(s)*<sup>40</sup> podemos perceber uma mudança muito grande de compreensão do fenômeno, o que pode ser encontrado novamente em seu caráter linguístico e etimológico. Segundo Pedro Paulo de Oliveira “A palavra ‘masculinidade’, deriva do termo latino *masculus* e começou a ser utilizada apenas em meados do século XVIII, no momento em que se realizava uma série de esforços científicos no intuito de estabelecer critérios mais explícitos de diferenciação entre os sexos” (2004: 13). Assim como estudado anteriormente, não é mera curiosidade ou coincidência o fato do termo ter começado a circular nesse contexto, já que a própria invenção do termo é fundante dessa nova ideia moderna de sexos corporalmente delimitados e pareados binariamente (LAQUEUR, 2001). Todo o processo de invenção dos gêneros e da heterossexualidade culminou na formação desta ideia de *masculinidade*, compreendida como um composto entre as características histórica e linguisticamente determinadas do que deve ser classificado como masculinas ou pertencentes à grande categoria identitária de *homem-ideal*. Desta forma, o pensamento moderno passou a criar uma categoria moral<sup>41</sup> para o homem em seu plano empírico (sua ação) e em seu plano *ôntico* (do seu ser). O que surge nessa configuração é algo absolutamente inédito: uma identidade masculina universal, ou seja, um modelo de ações e de atitudes fixo e imutável que define o que deve ser um *homem de verdade*, ao passo que também acaba por definir o que não pode ser um deles.

A identidade masculina, criada nesta *épistémè* moderna, é a regulação ou normatização das formas, características, funções sociais e individuais do que deve ser um homem a partir de sua aproximação com as categorias do *masculino*. Portanto compreendemos que a masculinidade moderna é parte indivisível da heteronormatividade instituída pelos *dispositivos da sexualidade*. Nesse sentido podemos compreender que o próprio *homem*, enquanto sujeito portador de uma masculinidade, é mais um dentre os muitos modelos de *sujeito-sujeitado* da modernidade. São as próprias relações de poder-saber que delineiam essa figura ideal do Homem-masculino enquanto um gênero moral a ser seguido por todos. Por tal

<sup>40</sup> Uso os termos “Homem” e “Masculinidade” em letras maiúsculas para reforçar o caráter de universalização conceitual e o sentido de ideais modelares no contexto moderno. Nesse caso não estamos nos referimos às vivências empíricas.

<sup>41</sup> A partir de Kant (1993) compreendemos “moral” enquanto um conjunto de regulações e leis sociais a serem necessariamente seguidas de forma universal.

procedimento a ele foi atribuído um artigo definido em letra maiúscula (“O”), onde um sujeito masculino não poderia mais ser apenas *um* mas antes *O* homem. Também lhe foi atribuído um substantivo em letra maiúscula, enquanto *homem* (no universal) e não apenas um homem (no singular). Por fim, lhe foram incrustados uma série enorme de adjetivos como *macho*, *viril*, *robusto*, *corajoso*, *valoroso*, *respeitável*, *valente*, *poderoso* etc. num conjunto de definições que variam de acordo com as diferentes historicidades. É exatamente essa série de atribuições linguísticas, discursivas e epistemológicas que irão formar *o homem* enquanto um gênero ideal, uma forma social a ser seguida como modelo sadio para o exercício de uma vida considerada ideal.

Nesse sentido, concordamos com Robert Connell e Michael Kimmel quando definem que “*nuestro concepto de masculinidad parece ser un producto histórico bastante reciente, cuando mucho con unos cuantos cientos de años*”<sup>42</sup> (CONNELL, 2003: 104). Para os dois estudiosos a masculinidade é uma ordens de ações que vão se modificando com o passar do tempo e com o transcorrer da história<sup>43</sup>. Segundo Kimmel a masculinidade “*change in the work world, the political arena and the family. [...] We cannot understand manhood without understanding [...] history*”<sup>44</sup> (KIMMEL, 1997: 04). É por esse caráter histórico que compreendemos a masculinidade: sua significação e suas construções são intimamente conectadas a determinado contexto histórico, numa determinada época, numa *épistémè* específica. Através desta prerrogativa Kimmel delineou sua “História da Masculinidade” nos Estados Unidos. Seu procedimento teórico-metodológico consiste em:

Putting manhood in historical context presents in differently, as a constantly changing collection of meanings that we construct trough our relationships [...] It’s socially constructed. [...] Manhood means different things at different times to different people. [...] depends heavily on one’s class, race, ethnicity, age, sexuality, region of the country<sup>45</sup> (KIMMEL, 1997: 05).

Este é um dos trunfos dos teóricos dos *men studies*, como Kimmel e Connell: uma concepção de masculinidade que alarga a categoria de gênero e que a relaciona com questões de classe, raça, etnicidade, idade, sexualidade e região. Por tal concepção os autores situam

<sup>42</sup> “Nosso conceito de masculinidade parece ser um produto histórico bastante recente, quando muito com algumas centenas de anos.” (T. do A.)

<sup>43</sup> Na verdade, os estudiosos se debruçam quase que exclusivamente na época moderna, o que é sintomático, já que não ousam alegar a *inexistência* da masculinidade antes dessa época, bem como não encontram padrões similares ao modelo moderno em outras épocas estudadas.

<sup>44</sup> “muda no mundo do trabalho, na arena política e na família [...] Nós não podemos entender a masculinidade sem a compreensão [...] da história” (T. do A.)

<sup>45</sup> “Colocar a hombridade num contexto histórico apresentado de maneira diferente, como uma constante e mutante coleção de significados que nós construímos através de nossas relações [...] Isso é socialmente construído [...] Hombridade significa coisas diferentes em momentos diferentes para pessoas diferentes. [...] depende fortemente da classe, raça, etnicidade, idade, sexualidade, região do país de cada um” (T. do A.)

historicamente os ideais que norteiam aquilo que chamam de *construção social* da masculinidade. Para ambos tal construção está diretamente ligada a uma concepção econômica, social e cultural, onde o capitalismo passa a ser o fenômeno de maior impacto e influência nas subjetividades ocidentais. “*La cultura y los lugares de trabajo empresariales del capitalismo comercial institucionalizaron una forma de masculinidad al crear y legitimar nuevas formas de trabajo y de poder, estructuradas con base en el género, en la contaduría, el taller y el mercado*”<sup>46</sup> (CONNELL, 2003: 253). Seus estudos perseguem a criação dessa masculinidade hegemônica pautada na racionalidade burguesa e capitalista de mercado: “Nos últimos duzentos anos [...] vimos o padrão hegemônico de masculinidade da classe dominante ser deslocado por uma masculinidade mais racional, mais calculativa, melhor ajustada a uma economia industrial-capitalista, e ao estado burocrático” (CONNELL, 1995: 192). Na teoria de Connell e Kimmel é esse contexto de modificação estrutural na sociedade que será o fator da criação da “masculinidade hegemônica norte americana” como apontada por Goffman:

En cierto sentido, sólo existe un tipo de hombre completo, que no tiene de qué avergonzarse en Estados Unidos: un hombre joven, casado, blanco, urbano, del norte, heterosexual, de religión, Protestante, padre de familia, que tenga educación universitaria, un empleo estable de tiempo completo, de buen aspecto, peso y estatura y, además, un record deportivo reciente<sup>47</sup> (apud Kimmel, 1998: 211).

Mesmo diante das fragilidades teóricas, apontadas anteriormente, este padrão hegemônico norte-americano encontrado por Connell e Kimmel é de grande valia para os estudos sobre a masculinidade como o nosso, especialmente por tratar-se de um parâmetro de comparação amplamente semelhante ao “sujeito do conhecimento moderno” que foi criado pela filosofia do sujeito. O filósofo Gilles Deleuze aponta esse sujeito moderno como um “homem-branco-ocidental-masculino-adulto-racional-heterossexual-que vive em cidades e fala um idioma padrão” (apud BRAIDOTTI, 1998: 94). Foi para a produção deste sujeito que foi criada a norma ideal de masculinidade.

Com a intenção de ir além da teorização de Connell e Kimmel, vemos que as normas subjetivas realmente sofrem influências dos macropoderes (como o estado e o capitalismo), mas também incluímos os micropoderes (como a moda, as disciplinas, e os detalhes) como potentes criadores das masculinidades modernas. Assim, o nosso conceito de masculinidade

<sup>46</sup> “A cultura e os lugares de trabalhos empresariais do capitalismo comercial institucionalizaram uma forma de masculinidade ao criar e legitimar novas formas de trabalho e de poder, estruturadas com base no gênero, na contabilidade, na oficina e no mercado” (T. do A.)

<sup>47</sup> Em certo sentido, apenas existe um tipo de homem completo, que não tem do que ter vergonha nos Estados Unidos: Um homem jovem, casado, branco, urbano, do norte, heterossexual, de religião, protestante, pai de família, que tenha educação universitária, um emprego estável de tempo completo, de bom aspecto, peso e estatura e, além disso, um recorde esportivo recente (T. do A.)

amplia-se ao tratar antes de uma construção histórica que se liga a uma disposição de saberes e a um ordenamento de mundo específico, percebemos que tal ideia de masculinidade está intimamente relacionada com os jogos de poderes-saberes-desejos presentes nesta cosmologia moderna. Não apenas os fatores macropolíticos e econômicos influem na construção do sujeito masculino moderno compreendido como o *homem-ideal*, mas as capilares e rizomáticas relações de poder instituídas no campo da linguagem, das disciplinas, das instituições, da propaganda, da literatura, da fotografia, enfim, de toda ordem concernida pelos dispositivos, de modo que produzem as sexualidades e, com elas, formas de ser e de existir no mundo. Procuramos pensar que tais dispositivos se utilizam de toda gama das subjetivações capitalistas para a construção deste *sujeito masculino moderno*, mas também partem de processos infinitamente sutis, precisos e detalhados como se pode notar, por exemplo, a composição estética do corpo masculino a partir da moda. Além disso, compreendemos que o processo de criação de um *homem-ideal* não se trava apenas no campo das *estruturas* sociais, mas também no interior do próprio processo de individualização, identificação e subjetivação do sujeito moderno. É na construção daquilo que o próprio sujeito identifica como sendo seu particular como a imagem de seu corpo, que se vai definindo um campo de tensões e de instáveis relações autônomas e heteronômicas que cimentam a subjetividade masculina no contexto da modernidade.

Neste momento o leitor já deve se perguntar: afinal, qual a relação de tudo isso com a imagem do homem do início do capítulo? Ora, a partir dessa argumentação teórica, já temos um esboço sobre a ótica que o retratou, assim como também temos uma forma contextualizada de olhar para aquela imagem. Pela simples imagem de seu semblante, de seu corpo, podemos deduzir ou inferir *por meio dos detalhes* sua sexualidade, sua individualidade, sua idade, sua cor de pele (sua etnia), seus gostos e, por fim, sua posição social. Resta saber, de que forma tal subjetividade ou tais detalhes puderam ser retratados ou construídos? Como puderam transitar no interior daquela sociedade e por meio de que linguagens/imagens? Assim, para alcançarmos uma nova compreensão da construção subjetiva da masculinidade na modernidade precisamos conhecer as características de alguns discursos em que tais homens se inseriram/foram inseridos enquanto sujeitos masculinos. É com estes questionamentos que trabalhamos nos próximos dois capítulos.

## 2. COMO A IMAGEM DE UM HOMEM PRODUZ UMA IMAGEM DO HOMEM?



FIGURA 8: AGOSTINHO ERMELINO DE LEÃO JUNIOR (S/D)

Apresentamos o retrato deste homem e realizamos, novamente, a mesma pergunta: O que se vê nessa imagem? Com o arsenal teórico obtido no capítulo anterior já podemos realizar diversas leituras: trata-se do retrato de um homem muito bem composto, que a julgar pelo bom uso do detalhe, se assemelha a um distinto cavalheiro francês da época. Com cabelo bem penteado e delineado por gel fixador, com o terno e as calças de cinza discreto, bem como um sapato negro muito bem lustro. Para completar, uma requintada cartola em sua mão atestam a procedência social, racial e sexual desse retratado, facilmente delimitado enquanto um homem, branco, descendente de português e membro da alta classe. Seria possível que Connell o classificasse como um típico exemplar daquilo que chama de *masculinidade hegemônica*. Com esse elemento já possuímos um razoável *background* de análise, mas, para continuarmos nossa pesquisa, precisamos realizar novas perguntas, melhor dizendo, precisamos de novas respostas.

Não podemos apenas definir as características sociais, morais e psicológicas de um homem que aqui aparece, pois em superfície, aqui não aparece um homem, há antes uma fotografia. Então a resposta do questionamento sobre o que se vê nessa imagem será, nesse capítulo: vejo uma imagem! mais especificamente, um retrato fotográfico.

A concepção que aqui estamos colocando é justamente a de perceber essa imagem como uma linguagem própria, portadora de uma historicidade singular, como um texto que foi aos poucos sendo construído a partir de uma técnica específica, de uma engenharia de composições, valores e discursos que não tem a mera função de representar um homem mas, antes, de *criá-lo* a partir de seus meandros imagéticos e discursivos. Em outras palavras, nos questionamos se foi um homem que produziu essa imagem ou se foi essa imagem que produziu um homem? E, afinal, de que forma um produziu o outro? Para compreender isso precisamos conhecer um pouco da linguagem da fotografia de retrato, bem como o contexto em que se inseriu para que tanto imagem como homem, assim como a imagem do homem pudessem ser produzidos. É a partir disto que podemos perceber a criação de novos enunciados fotográficos que significaram as múltiplas existências dos homens daquela época em torno de uma noção de masculinidade, em outras palavras, que ajudaram a delimitar o que se compreende por um homem e como este deve ser retratado.

## **2.1 O retrato fotográfico e seu nascimento no bojo de um moderno regime de luz**

A grande maioria dos intelectuais concorda que fotografia é filha da máquina (ROUILLÉ, 2009). Frente a todo furor mecanicista proporcionado pela invenção e difusão da fotografia no mundo, parece inegável que o rugido do vapor das grandes indústrias foi a canção de batismo dessa engenhoca que tanto influenciou a imaginação dos homens da segunda metade do século XIX. Mesmo que inúmeros inventos já tivessem estudado a câmera obscura, pelo menos, desde o século XVI, é comum que os teóricos convencionem o nascimento da fotografia no ano de 1839 com a divulgação das bem sucedidas experiências de Daguerre. O *inventor* se utilizou de um processo químico que sensibilizou uma lâmina de prata com vapor de iodo – formando iodeto de prata. Essa lâmina seria exposta ao experimento da câmera obscura, que consiste no ato de fixar os contornos de uma imagem imóvel apenas pela incidência contínua da luz modelada por um pequeno orifício. Desse momento em diante o progresso técnico iria apenas melhorar a resolução e minimizar o tempo de exposição do objeto retratado a partir das mais variadas utilizações físicas e químicas de



componentes fotossensíveis, como a albumina (composto retirado da clara do ovo), a gelatina e os mais variados nitratos e compostos da prata.

A partir dessa interface altamente científica de homens inventores e inventos masculinos, a fotografia se relaciona “com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; [...] da democracia” (ROUILLÉ, 2009: 29-30). Assim sendo, a fotografia pode ser considerada como uma grande metáfora da modernidade, serve de ferramenta e retrata uma pretensa realidade de forma científica, instrumental, onde o detalhe é capturado com o máximo de resolução e fidelidade possível e imaginável. É por isso mesmo que a fotografia passa a estabelecer em quase todo mundo o primado de uma visualidade moderna, ou o que Gilles Deleuze chama de *regime de luz*:

A visibilidade é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis. [...] Cada dispositivo tem seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objecto que sem ela não existe (DELEUZE, 1996: 10).

Para o filósofo, o que está em questão é o fato de que a visualidade e a visibilidade das coisas não é anterior a nossa leitura e observação, antes disso, é construída por miradas, por jogos imagéticos e interpretativos que estão intimamente ligados a uma época. Tudo o que é visto e o que não é visto está margeado pelas fronteiras desses *dispositivos*, a época cria uma luz específica que define a existência visual ou a invisibilidade do próprio objeto, seja qual for, e é a época moderna e seu homem que irão influenciar a visibilidade da imagem fotográfica. Para Baudelaire, cada época, cada pintor antigo, possuem uma imagem singular relacionada aos costumes, que definem sua modernidade:

Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos. Assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo em completa vitalidade (BAUDELAIRE, 2006: 859).

O poeta Frances concorda com o caráter epocal das imagens, e afirma a genialidade do “pintor da vida moderna” Constantin Guys justamente porque ele possui a capacidade de capturar os contornos do “porte, do olhar e do sorriso” de sua contemporaneidade. Em termos deleuzianos, para Baudelaire os *regimes de luz* de uma época são estabelecidos a partir da

observação dos costumes, dos detalhes fisionômicos, corporais, dos adereços do campo do trajar, do vestir e do maquiar. É interessante perceber o quanto uma imagem de uma época, para Baudelaire, necessita da leitura, da pintura, da interpretação de um artista ou de um mediador para que ela se estabeleça como tal.

Nesse momento há certa convergência com a teorização de Hans Belting, que distingue a imagem de seu suporte físico, ao concebê-la enquanto “uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e de memória)” (BELTING, 2005: 67). Para o autor, a imagem apenas pode manifestar-se a partir de uma plataforma física na medida em que há uma mediação. Ou seja: “A interação entre nossos corpos e as imagens externas, de qualquer modo, inclui um terceiro parâmetro, que chamo ‘*medium*’, no sentido de vetor, agente, *dispositif* (como dizem os franceses) ou suporte, anfitrião e ferramenta de imagens” (BELTING, 2005: 73). Para Belting tal *dispositivo* é usado pelas próprias imagens para que possam transmitir seus valores. Mesmo que seja explícita a diferenciação entre *medium* e *imagem*<sup>48</sup>, ambos fazem parte do mesmo processo e por isso mesmo são conjuntas, sendo que apenas “separam-se em nosso olhar” (BELTING, 2005: 75). É nesse caso que Belting dá importância à *leitura* de uma obra, em que a imagem apenas vai separar-se do seu suporte físico a partir do olhar, do fitar, da mirada de um expectador. Isso nos permite alcançar uma dimensão subjetiva e antropológica da imagem, na medida em que ela existe a partir de um homem e de uma época que a concebem. Processo tipicamente moderno, que depende da existência de um leitor referente para que a imagem se estabeleça como tal, e também do contrário, é necessário uma imagem referente para que o próprio homem se estabeleça como tal, num jogo em que tudo que existe deve ser portador de uma imagem, é assim que “ausência [é] entendida como invisibilidade – e presença [é] entendida como visibilidade (BELTING, 2005: 76-77).

A partir de uma reflexão de Heidegger, podemos pensar que a *luz* da modernidade é aquela proveniente do iluminismo, que tem como objetivo o *desvelar*, tornar todas as coisas do mundo visíveis através de uma observação analítica, racional, crítica, científica e cética, que transforma o mundo em objetos a serem visualizados por um sujeito. Por isso Heidegger

<sup>48</sup> No texto original o autor tem maior facilidade para explicitar a diferença entre a imagem e seu suporte já que a língua inglesa permite que se realize uma sutil diferença entre os termos *image* e *picture*: “uma vez que ambas significam ‘retrato’, entendemos que a palavra *image* estaria mais diretamente relacionada ao aspecto ‘mental’ da imagem, já que também significa ‘imagem mental’ e ‘idéia’. A palavra *picture*, por sua vez, remeteria mais ao aspecto concreto; material; palpável; no que julgamos ser mais correlata à palavra ‘retrato’ que, a nosso ver, remeteria ao ato concreto de ‘gravar’, materialmente, uma imagem (antes idealizada) em algum material concreto e tangível. Por isso, relacionamos a palavra *image* a ‘imagem’ e *picture* a ‘gravura’” (BELTING, 2005: 66).

propõe que a modernidade é a “época das imagens de mundo” onde “o mundo [é] concebido enquanto imagem e [...] agora é tomado de tal forma que ele só passa a ser na medida em que é posto por um homem que o representa e produz [...]” (HEIDEGGER, 1938: s.p.). Ou seja, na modernidade tudo o que existe apenas pode existir a partir do momento em que se transforma em imagem [*bild*]<sup>49</sup>, em objeto passível de ser analisado por um sujeito:

O entrelaçamento decisivo para a época moderna de ambos os processos – a transformação do mundo em imagem e do homem em sujeito – lança [...] uma luz sobre o processo fundamental da história moderna, à primeira vista bastante contraditório. Quanto mais completamente e amplamente o mundo é conquistado e fica à disposição [como uma imagem], mais objetivo fica sendo o objeto, mais [...] insistentemente ergue-se o sujeito e mais irresistivelmente a consideração do mundo e a doutrina do mundo se transformam em doutrina do homem (HEIDEGGER, 1938: s.p.).

Não podemos esquecer da inversão moderna apresentada por Foucault onde o homem na modernidade é simultaneamente sujeito e objeto das Ciências Humanas que transformam coisas em imagens para o homem. Isso explica a metáfora em que “o homem aparece com sua posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece: soberano submisso, espectador olhado (FOUCAULT, 2004: 430)”. No campo fotográfico, essa metáfora pode ser facilmente interpretada literalmente: o homem passa a ser “espectador olhado” frente às lentes da câmera fotográfica.

Isso significa que a fotografia acaba estabelecendo um novo regime de luz que é a expressão mais pura da ideia filosófica de modernidade que é compreendida como a época em que o homem passa a ser o sujeito e o objeto das imagens de mundo, metáfora do fotógrafo e do fotografado.

Nesses meados do século XIX, da mesma forma em que a ciência e o *espírito das máquinas* se expandem por todos os cantos do mundo, a fotografia passa a se tornar uma missão de captura desse mundo. É nesse momento que se desenvolverão as grandes expedições da *National Geographic* a serviço da coroa britânica e as expedições fotográficas de Napoleão, que incorpora em cada tropa militar o efetivo de um fotógrafo (ROUILLE, 2009). O objetivo é claro: transformar e esgotar o mundo em imagem, fotografar tudo o que existe

<sup>49</sup> Em alemão o termo *bild* pode significar “1 imagem, figura. 2 ilustração, estampa. 3 quadro, pintura, tela. 4 foto, retrato. 5 aparência, visual. 6 metáfora, símbolo. 7 impressão” (DICIONÁRIO MICHAELIS: S/D.). Mas o filósofo aborda o tema por outra perspectiva, que se dá a partir da representação e da ordenação de uma visão de mundo moderna. Percebemos que há um jogo com as polivalências nada fortuitas do termo “imagem”, que pode significar tanto uma forma específica de classificação e organização dos objetos e do mundo, ao mesmo tempo que possui sua raiz latina [*imago*], enquanto representação visual de um objeto, aquilo que substitui sua ausência. Doravante, o emprego que realizamos desse termo será permeado por tal polissemia.

como se fosse possível capturar, aprisionar e organizar a essência das coisas através da imagem fotográfica. Para Sontag, é dessa forma que entramos na “caverna de Platão”:

A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando [...] com meras imagens da verdade.[...] Essa insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. Colecionar fotos é colecionar o mundo (SONTAG, 2004: 13).

É essa *ética do ver* de Sontag que vai definir os *regimes de luz* de Deleuze. Ou seja, há uma ética que seleciona o que pode ser objeto da imagem fotográfica e o que não pode ser *fotografável*. Se a modernidade é a *época das imagens de mundo* então o que não possui uma imagem não faz parte do mundo, na caverna de Platão o homem que não vê sua própria sombra ou aquilo que não possui uma imagem de si realmente não existe, não faz parte do escopo do visível, não é sujeito e tampouco objeto, é *abjeto*.

Dessa forma tudo e todos passaram a ter a necessidade de possuir um retrato de identificação para tal *certificado de existência visual*, enquanto elemento de organização e esquadramento social. As delegacias de polícia recenseavam incansavelmente seus detentos através da fotografia criminalística de Alphonse Bertillon, os hospícios catalogavam seus loucos, as fábricas fotografavam seus empregados. A câmera fotográfica passou a se tornar um novo *olho do poder* que une a disciplina e a organização institucional à imagem do corpo dos fotografados. De tão vigilante, tal olho foi internalizado pelos próprios homens expostos a suas lentes sob uma inédita forma de *superego*, que exigiu a constante análise da figuração de si. Na modernidade o homem cada vez mais se preocupou e se policiou com relação à sua própria imagem, já que estava em jogo sua *existência imagética*.

Da mesma forma que os *anormais* haviam de ser fotografados, também os *normais* mereciam seu *atestado de visibilidade* pelo orifício da câmera escura. Dessa forma foi readaptada a modalidade do retrato a óleo a uma nova técnica de retrato fotográfico, ou seja, a moderna ciência fotográfica passou a recorrer aos modelos da antiga pintura honorífica para estabelecer uma nova imagética, para *criar* uma imagem, para representar o *homem normal*, o tradicional *tipo ideal* de homem burguês-heterossexual-branco e sua família.

Segundo Teixeira Coelho, “é de 1310 a recomendação de Pietro d’Albano de que o retrato deveria expressar a aparência e a psicologia, ou a alma, do retratado” (COELHO, 2011: 22), a primeira vista, parece ser essa a tradição do retrato plástico que o retrato fotógrafo moderno gabava-se de possuir, e agora com um fator de evolução: o retrato fotográfico havia de ser o mais nítido, fidedigno e verossímil produto gráfico a ser oferecido para um retratado. Seu grau de precisão é tão grande que o mais ínfimo detalhe pode ser reparado com precisão milimétrica, precisão tão assombrosa que muitos na época se assustavam com a possibilidade da própria alma humana ser retirada e pregada no papel fotográfico (FRADE, 1992). Novamente encontramos a compulsão moderna na possibilidade do detalhe indiciário simbolizar a interioridade e a completude do homem observado. Porém, as próprias linguagens das telas a óleo não possuíam tal ingenuidade frente ao retrato, segundo Coelho:

À primeira vista, os retratos [a óleo modernos] são das pessoas elas mesmas, mais do que de alguma coisa que esteja por trás delas, que representem e na qual se amparem. [...] Mas por maior que seja a verossimilhança, em muitas destas telas, ou em todas, predomina uma sensação de estranheza: mesmo que se ofereçam nuamente ao olhar, por imóveis que estejam (e talvez por isso mesmo) tampouco aqui elas se revelam de todo, se expõem. Tanto quanto a pessoa, o que se vê é a *persona*, a máscara que os retratos usam para se deixarem ver (COELHO, 2011: 44)

Ou seja, nem mesmo os retratados acreditavam piamente na sua autorrepresentação via retrato, já que aquele era antes uma *máscara* que uma imagem de seu eu interior. Nesse sentido, a própria ideia de imagem vem a tona, para Hans Belting

A máscara é a invenção mais brilhante que já ocorreu na criação de imagens e encena uma narração a respeito de seu significado. Ela compendia belamente a simultaneidade, como também a oposição, entre ausência e presença que tanto tem caracterizado a maioria das imagens em uso humano. A máscara expõe uma face nova e permanente (porque não é perecível) ao esconder outra face, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença. [...] toda a imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo (BELTING, 2005: 70).

Trata-se do caráter de alteridade composto por uma imagem, especialmente de retrato, que não representa diretamente o retratado, mas cria uma imagem dele, um outro, seu duplo que existe autonomamente, independente de sua relação direta com seu referente. É nesse sentido que Coelho atribui outra função ao retrato que não a mimética e representativa:

O retrato “convencional” é uma representação extraída diretamente da vida (*ritrarre*). Seu oposto, o retrato que se serve do *imitare*, é um acréscimo à vida, gera algo que não existia antes e que, portanto, não é uma reapresentação, mas uma apresentação pela primeira vez, uma *presentificação*: só existe no presente da arte que o propõe. A pessoa real que serviu para a representação pode ou não aparecer *tal qual* na obra – que, no entanto, não é seu *retrato*, uma vez que ela não é explicitamente identificada. O que a obra retrata, antes, são ideias (estéticas, sociais, psicológicas). Tais obras se servem das pessoas para pôr em cena as ideias (ideias do que seja uma família, um casal, uma profissão, uma atividade, uma situação, uma emoção). (COELHO, 2011: 58).

É dessa forma que o retrato escapa de sua faceta *convencional* para tornar-se apresentação de valores novos, de uma imagem que é um outro, processo constante na arte plástica, especialmente a oitocentista, que muito se preocupou em transmitir valores aos seus retratados.

Talvez o exemplo mais emblemático desse tipo de apropriação imagética – das artes plásticas para a fotografia – pode ser encontrado no fotógrafo francês Eugène Disdéri, que na década de 1850 lançou um paradigma de fotografia, ao que Walter Benjamin se referia como reproduzibilista onde, em suas palavras, “o gosto experimentou uma brusca decadência” (BENJAMIN, 1996: 97). O que Disdéri fez foi se utilizar de forma mais latente à linguagem imagética dos antigos retratos nobiliários para profissionalizar, modernizar e comercializar o retrato fotográfico de maneira quase que industrial. Graças à invenção do formato *carte de visite*, que proporcionava retratos em maiores quantidades e em menores proporções, Disdéri fez com que o custo de produção do retrato fotográfico barateasse bastante. Isso permitiu que a antiga prática elitista pudesse ser acessível para as camadas menos nobres da população francesa, esse é um dos principais motivos com que a fotografia foi considerada por excelência uma arte burguesa, figurativamente podemos considerar essa uma *revolução francesa da imagem*<sup>50</sup>.

Mas é inegável que Disdéri foi um dos fotógrafos que mais se apropriou do retrato plástico para criar uma linguagem específica para a imagem fotográfica. Se usarmos como exemplo paradigmático o pintor Jean-Auguste Dominique Ingres<sup>51</sup> (1780-1867) podemos realizar algumas comparações entre suas fotos e os retratos de Disdéri:

<sup>50</sup> Não podemos restringir apenas à França a tradição do retrato fotográfico. A Alemanha também foi um grande polo de produção e disseminação da fotografia, especialmente a de retrato (VASQUEZ, 2000).

<sup>51</sup> Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) foi um dos célebres nomes da pintura neoclassicista francesa. Foi discípulo e amigo de Jacques-Louis David, outro grande pintor neoclássico do período.

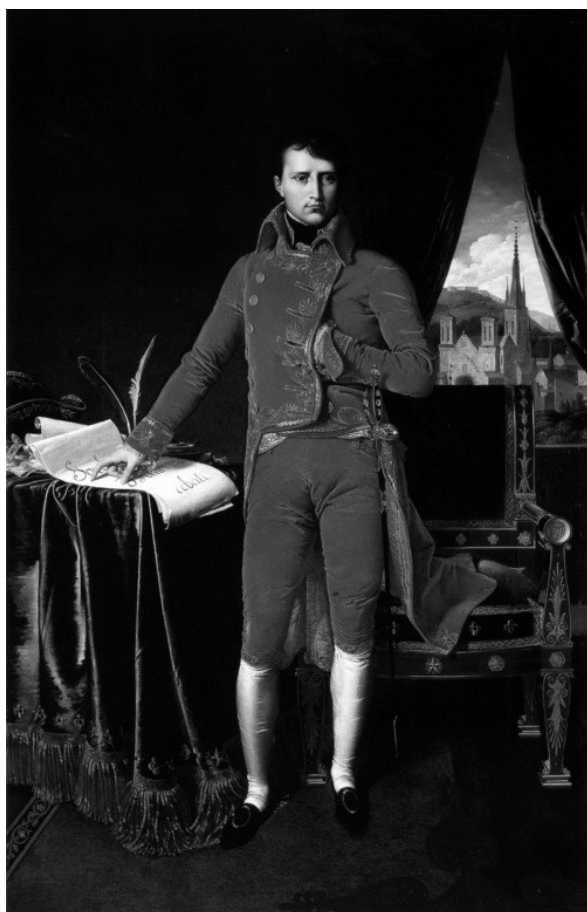


FIGURA 9: RETRATO NAPOLEÃO BONAPARTE: O PRIMEIRO CONSELHO (1803-1804)



FIGURA 10: PRÍNCIPE LOBKOWITZ (1858)



FIGURA 11: A FAMÍLIA STAMATY (1818)



FIGURA 12: LA FAMILLE IMPÉRIALE – NAPOLÉON III (S.D.)

Devemos guardar as devidas diferenças de época entre a produção das imagens, bem como as dimensões e cores. As pinturas de Ingres eram geralmente grandes, coloridas e pomposas, ao passo que os *carte de visite* de Disdéri eram em branco e preto, medindo aproximadamente 5 X 9 centímetros cada uma (LEITE, 2011). Por outro lado, se pensarmos na retórica dessas imagens, poderemos perceber que elas possuem uma discursividade muito semelhante. É possível encontrar inúmeros pontos de intersecção e continuidades entre a pintura de Ingres e a fotografia de Disdéri, bem como suas referências à pintura renascentista<sup>52</sup>.

A atenção deve ser dada à pose dos retratados, que geralmente figuram de corpo inteiro, transmitem ao leitor a impressão de serem extremamente distintos e civilizados, trata-se de um padrão de imagética embrenhado pelos ideais burgueses muito típicos da virada do século XVIII para o XIX na Europa. O desenho de família busca evocar sentimentos de união

<sup>52</sup> A tese de Giovana Simão explora largamente a relação entre o retrato fotográfico moderno e a pintura renascentista. Cf. (SIMÃO, 2010). O próprio Baudelaire já criticava a pintura de Ingres por não retratar o contemporâneo e se ater às fórmulas antigas de pintura: “o grande defeito de Ingres, em particular, é querer impor a cada tipo que posa diante de seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos compulsório, colhido no repertório das ideias clássicas (BAUDELAIRE, 2006: 860)”.



e hierarquia, onde o pai é retratado altivamente em pé, enquanto a mãe é posta em seu materno *leito de candura* ao sustentar a criança mais nova em seu colo.

É perceptível que esse modelo familiar e imagético perpassou diretamente o retrato fotográfico do século XIX sendo que a grande maioria dos retratistas se baseavam nele para exercerem sua profissão. Mas não podemos esquecer que o processo de produção das imagens é completamente diferente da pintura, assim, consideramos abusivo afirmar que a fotografia meramente copiou o retrato nobiliário. Antes disso, por sua nova técnica, a fotografia se apropriou de certos elementos do retrato plástico para assim reinventar a prática retratista, já que se gabava de possuir fidedignidade direta às tramas e detalhes da realidade material. É interessante percebermos nos escritos de Roland Barthes as referências à querela entre imagem fotográfica e plástica, uma vez que, para o autor, no momento em que a fotografia retoma da pintura o argumento de fidedignidade à realidade material, a pintura perde seu *status* de retratista para receber uma incumbência mais artística, no sentido de criar as imagens antes de representá-las, já que essa passou a ser função da fotografia (BARTHES, 2005). Não é por acaso que a partir da virada do século XIX para o XX a pintura passou a tornar-se cada vez menos figurativa e cada vez mais se aproximar de vanguardas como o abstracionismo, o cubismo, e, mais tarde, o surrealismo. Já a fotografia, desde sua invenção, pleiteou um espaço mais técnico e comercial de representação da verdade das pessoas e do mundo, já que cria-se ser a forma mais perfeita de representação da realidade material. Segundo Benjamin, é nessa cisão que o pintor tornou-se cada vez mais artista e o fotógrafo cada vez mais mercador. Não é por acaso que a profissão de fotógrafo retratista foi uma das mais promissoras no final do século XIX (BENJAMIN, 1996).

É evidente que pelos grandes lucros e pela favorável média entre custo/satisfação do cliente retratado, o empreendimento de Disdéri se tornou bastante difundido e requerido, sendo que muitos fotógrafos se profissionalizaram a partir de suas estéticas e abriram novos estúdios ao redor do mundo todo, inspirando tanto o encanto quanto o assombro frente a tão inovadora invenção.

Nesse intuito empreendedor de extensão dos domínios do visível, ao mesmo tempo que de enriquecimento pessoal, o fotógrafo alemão Adolpho Volk migrou para o Brasil, e depois de empreender em algumas cidades catarinenses, acaba abrindo em Curitiba seu recinto fotográfico, o primeiro estúdio da província.

## 2.2 A entrada do retrato no cenário da Curitiba oitocentista

Para compreendermos melhor o impacto da fotografia na capital da então província do Paraná, precisamos conhecer o contexto histórico pelo qual a cidade passava. Antes de tudo, é bom termos noção dos contornos daquela *capital*, retratada pelo próprio Volk:

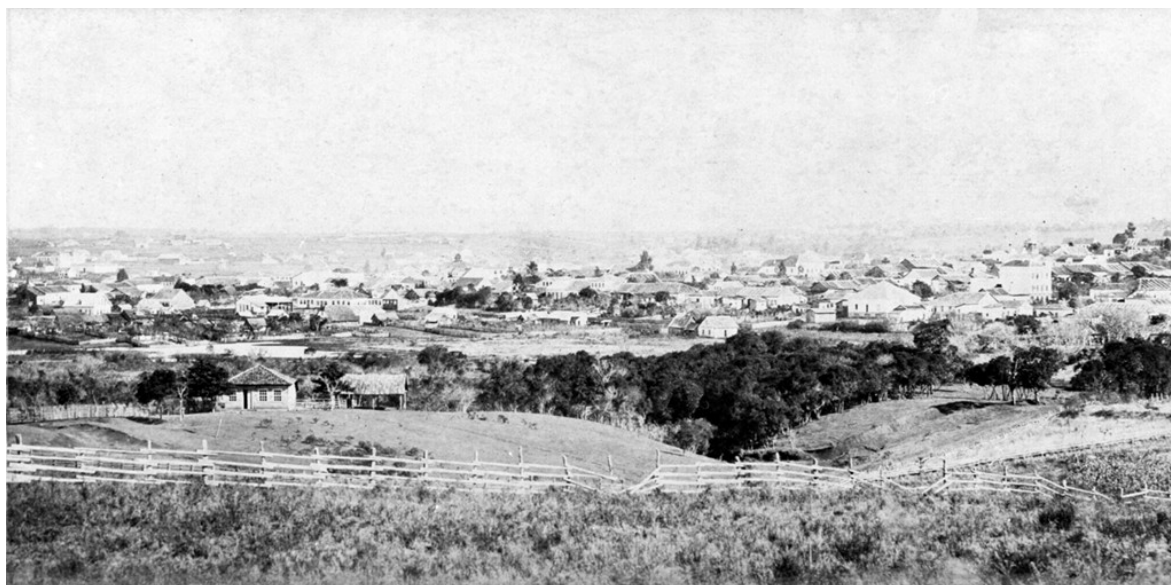


FIGURA 13: PANORÂMICA DE CURITIBA (1883)

Mesmo que o fotógrafo busque retratar o progresso de uma cidade que vai além dos limites de sua panorâmica, pode-se contrastar tal impressão a partir da historiografia que refere-se ao período quando trata de uma cidade com padrões módicos e faceta rural (WITOSLAWSKI, 2009). Desprovida de serviços como água encanada, esgoto, energia elétrica ou mesmo de um círculo artístico consolidado, a cidade demonstrava o completo marasmo de uma capital de província recém proclamada, mesmo que tal impressão pode ser contrastante se comparada às utopias da época. Na segunda metade do século XIX, especialmente a partir da década de 80, a cidade de Curitiba passava por um período de entusiasmo desenvolvimentista encabeçado pelo sucesso econômico da extração mateicultora de exportação. Segundo Rafael Augusto Sêga (2005), no decorrer do século XIX o mate paranaense passou a ser exportado para diversos países como Argentina, Uruguai e Chile, o que provocou o enriquecimento das famílias proprietárias de tais empresas<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> O Sr. Agostinho Ermelino de Leão Junior [retratado no início desse capítulo] pode ser considerado o típico exemplar desse grupo: fundador da famosa marca que leva seu sobrenome, foi um dos grandes beneficiários da atividade extrativo/industrial e integrou o grupo daqueles que Carlos Roberto Antunes Santos chama de “burguesia do mate” (1995).

Atento às expectativas de desenvolvimento econômico e social da região – além de questões territoriais – o Império lança, na década de 1870, políticas de incentivo à imigração europeia para a região, com certa predileção àqueles imigrantes de nacionalidade alemã:

O governo imperial brasileiro objetivava o preenchimento de vazios demográficos nas regiões de fronteira, com vistas a garantir a integridade do seu território, assim como, o suprimento de bens alimentares para o mercado interno, assim promoveu intensa propaganda na Europa em favor da imigração.[...] O estímulo à ocupação de parte de território brasileiro com essa população [alemã] não foi acidental: de um lado, os estados germânicos não possuíam colônias nas Américas, motivo pelo qual não apresentavam qualquer ameaça à hegemonia portuguesa. De outro, assinala-se a influência da primeira imperatriz do Brasil, Dona Leopoldina de Habsburgo, da Casa Real da Áustria, que trouxe com seu séquito diversos pesquisadores alemães (MAGALHÃES, 2004, p.17).

O estudo de Regina Maria Schimmelpfeng de Souza (2006) nos aponta que junto da expressiva chegada dos imigrantes alemães e das demais nacionalidades, Curitiba passava por um período de novidades no campo social, econômico e institucional: é sintomático que na década de 70 se iniciou a construção da Catedral Basílica de Curitiba, marco arquitetônico de uma cidade que pretendia ser um grande centro urbano, portando uma construção sacra à altura de sua importância no contexto nacional. Também é dessa época a edificação da Santa Casa de Misericórdia, bem como da *Deutsche Schule*, sendo ambas consideradas instituições de grande notoriedade nas áreas de saúde e educação, respectivamente. No âmbito artístico podemos ver a notoriedade de Caroline Tamplin, que além de ministrar aulas de pintura também executou concertos eruditos pela cidade (GILLIES, 2010). Todos esses elementos apontam para certos lampejos de modernidade na recém capital da província do Paraná.

Nesse mesmo rumo institucional, artístico e modernizador, ocorreu o emblemático evento da visita do imperador D. Pedro II às terras paranaenses, que tinha como principal incumbência a fundação da Estrada de Ferro, um marco modernizante para a cidade e para a província, dado que – além do desencadear de novos processos econômicos e sociais – tal empreendimento trouxe aos paranaenses a certeza de estarem vivendo em uma capital com vistas ao futuro. Outro dos compromissos da visita do Imperador foi a inauguração de uma moderna instituição presidiária para a cidade, segundo Clóvis Gruner:

Pedro II lançou a pedra fundamental da futura penitenciária do Paraná [...] Em julho do mesmo ano, o engenheiro Francisco Antonio Monteiro Tourinho apresenta ao presidente da Província, Manoel Pinto de Souza Dantas Filho, um projeto detalhado da futura penitenciária, cuja construção havia sido autorizada em abril do mesmo ano pelo artigo 6º da lei provincial 603.22 O projeto, “delineado no estylo panoptico”, e inspirado na “casa de correcção da Côrte (...) que (...) iguala em

perfeição os melhores modelos que a Inglaterra e os Estados Unidos oferecem no gênero das prisões cellulares”<sup>54</sup> (GRUNER, 2012: 250-251).

Não coincidentemente, é nesse contexto que se planeja a instalação de instituições disciplinares de moldes europeus, como o exemplo máximo do panóptico projetado por Jeremy Bentham, assim como estudado por Foucault (2005) na conformação de um *poder disciplinar* e suas consequências subjetivas: a criação dos *corpos dóceis*.

É importante percebermos que a própria majestade imperial – que simbolicamente inaugurara essas instituições na província do Paraná – era um dos grandes entusiastas e fanáticos da fotografia no Brasil. Segundo Pedro Karp Vasquez, “com a benção de D. Pedro II, o país mantém-se em posição de destaque no cenário fotográfico internacional, com as transformações políticas e sociais sendo registradas pelas novas técnicas” (VASQUEZ, 2002: 74) Em cada expedição ou visita que D. Pedro II realizava, se fazia indispensável a presença dos fotógrafos da casa imperial, além disso, era costumeiro o hábito do imperador deixar-se retratar pelos fotógrafos locais de cada país ou província que visitasse.

Evidentemente, junto dos inventos modernos (como o trem) e das instituições disciplinares (como o panóptico), trazidas à Curitiba pelo cetro do imperador, também a fotografia foi uma prática incentivada pelo soberano. Não é mera coincidência que no exato ano em que D. Pedro II visita a cidade, é estabelecido o primeiro estúdio fotográfico de Curitiba e do Paraná, sob a tutela do imigrante alemão Adolpho Volk. Em 1881, um ano após a abertura do recinto, o fotógrafo publica em um dos periódicos de grande circulação o seguinte anúncio:

O abaixo assinado tem a honra de participar ao respeitável público, que abriu sua montada oficina de fotografia artística, recomendando-se para todo e qualquer serviço de sua arte, que seja retratos mais finos de apurado gosto, a moda de Berlim, Viena e Paris, de todos os tamanhos até natural e coloridos, vistas de paisagens, edifícios em todas as proporções. E como este laboratório está provido de tudo o que é necessário a satisfazer os mais exigentes, convido as sociedades, as corporações e famílias a honrarem-se com as suas visitas a persuadirem-se que com os meus aparelhos e fundo de paisagem de 08 metros, posso produzir o trabalho mais perfeito neste gênero. Estabelecimento em frente ao Hotel União, Travessa da Carioca. Adolpho Volk. (DEZENOVE DE NOVEMBRO, apud SIMÃO, 2010: 145).

<sup>54</sup> O projeto da penitenciária aos moldes do panóptico não foi efetivamente empreendido, sendo que a primeira penitenciária do Paraná foi construída apenas duas décadas depois, num contexto mais efetivo de modernização. Para uma discussão mais aprofundada sobre essas instituições Cf. (GRUNER, 2012).

Encontramos aqui muitos aspectos discursivos que pretendem criar uma atmosfera de magia em torno desse anúncio. Paradoxal e harmônico enunciado onde percebemos tanto a ênfase na palavra *arte* quanto nas palavras *oficina* e *laboratório*. Ou seja, a arte europeia e a técnica científica, enquanto as duas grandes atrações da modernidade, são aqui divulgadas conjugadamente, em busca do agrado ao *apurado gosto* da elite curitibana que havia de conferir sua parafernália fotográfica, composta do pano de 8 metros além dos mais diversos aparatos de fotografia e revelação.

É imaginável o espanto da pequena cidade, que não possuía nem mesmo luz elétrica, ao deparar-se com tão *assombrosa invenção* de uma máquina que fixa a imagem da pessoa em um papel assim como um espelho que não se move (ROUILLÉ, 2009). É dessa forma que a fotografia de Volk passou a exercer grande fascínio na recém capital da província do Paraná. Segundo Simão (2010), com o passar dos anos o fotógrafo inseriu novas técnicas e pedagogicamente difundiu a fotografia em Curitiba. Em seu ateliê Volk pôde formar novos fotógrafos locais, como os irmãos Weiss e sua própria esposa, que em 1904 seguiu o empreendimento logo após seu retorno à Alemanha. Nesse mesmo estúdio Volk também pôde hospedar e conviver com artistas estrangeiros, como o norueguês Alfredo Andersen, considerado um dos primeiros artistas plásticos do Estado (SIMÃO, 2010). De uma forma ou de outra, Volk foi um grande difusor da fotografia no Paraná e um grande fotógrafo do Brasil, seja como artista, seja como empreendedor. Mesmo vinte anos após a abertura do seu primeiro estúdio, Volk segue afirmando sua incontestável profissionalidade em anúncios que demonstravam o sucesso do empreendimento e da fotografia de estúdio na cidade:

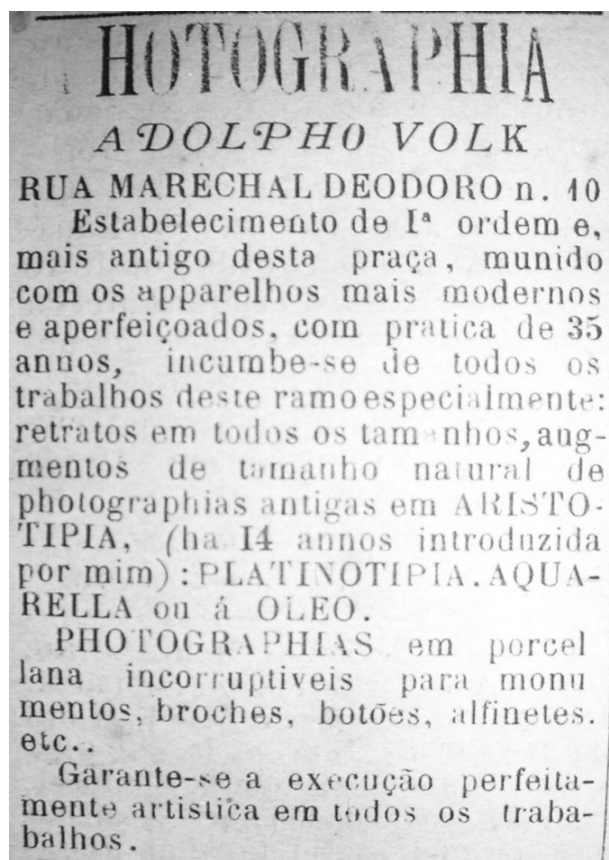


FIGURA 14: ANÚNCIO PHOTOGRAPHIA ADOLPHO VOLK (1890)

Percebemos aqui a afirmação em que Volk se põe como o mais antigo estabelecimento fotográfico *desta praça*, que se gaba de possuir as mais diversas técnicas e modelos para ofertar ao seletto público curitibano. Na prática, o grande sucesso do estúdio se deu pela comercialização das *carte de visite* e das *carte cabinet* (SIMÃO, 2010), aos mesmos moldes do empreendimento de Disdéri.

É por tais influências que o estúdio Volk criou uma visualidade moderna em Curitiba, mesmo em duas décadas antes da inserção das *excitantes novidades* que iriam ser propagandeadas nos periódicos da época, como o gramofone, as vestimentas, os produtos de beleza e saúde<sup>55</sup>. A partir de uma visualidade propriamente *burguesa*, suas imagens passaram a criar novos *regimes de luz* pra a cidade de Curitiba, novas percepções e visualidades que acabaram delimitando novas formas de perceber a cidade e, principalmente, das pessoas fotografadas perceberem a si mesmas. Segundo Simão (2010), a fotografia passou a ser procurada por todo tipo de cidadãos, especialmente aqueles mais abastados. Criou-se assim

<sup>55</sup> Tais anúncios serão analisados no próximo capítulo.

um *ritual moderno* de retratar-se, onde era quase que obrigatória a pose de um indivíduo respeitável frente à câmera fotográfica.

É interessante percebermos as relações artístico-sociais que a fotografia estabelece no Paraná e seu contraste com a situação europeia. Como dito anteriormente, com a invenção da câmera escura, o retrato fotográfico se apropriou de algumas linguagens da pintura plástica, que atestava a nobreza do retratado. Se na Europa a fotografia vem justamente para baratear, popularizar e comercializar o retrato pessoal, no Paraná o próprio retrato fotográfico é adotado como expressão de nobreza, uma vez que não havia cena artística de pintura de retratos nobiliários antes da fotografia na província<sup>56</sup>. Observemos que o próprio Adolpho Volk oferece, em seu anúncio, retratos em aquarela ou à óleo. Ou seja, se comparado à Europa, há certa simultaneidade no nascimento das linguagens plásticas e fotográficas, que garantiu que não houvesse no Paraná a acalorada discussão sobre a presença ou a ausência do *status* de arte na fotografia<sup>57</sup>, bem como legou à tal técnica uma atmosfera nobiliária que na Europa era muito mais próxima ao retrato plástico ao invés do fotográfico.

Resta sabermos, qual seria o interesse que aquela população possuía nos retratos fotográficos? Além do fato de serem uma grande novidade quase mágica para a época, segundo Lissonvsky (2005), perdemos toda noção do jogo de valores e interesses que tais retratos fotográficos significavam naquele período, trata-se da importante função de entretimento de relações sociais:

O costume de se fotografar proposto pelos Volk [...] bem como e especialmente, o perfil social, cultural, político e econômico de seus fotografados começavam a se constituir numa qualidade de distinção ao consumo da fotografia de estúdio deles. Nesse aspecto, os fotógrafos do estúdio Volk, por meio do prestígio emergente de seu estabelecimento, imbuíam o desejo na população em geral, em consumir a fotografia como um bem que agrega prestígio social aos retratados (SIMÃO, 2010: 155).

<sup>56</sup> Sobre o cenário da pintura no Paraná do século XIX destacamos a presença da imigrante inglesa Caroline Tamplin, que oferecia aulas de música, línguas e desenho, especialmente às mulheres. Porém, pouco sabemos se pintava retratos. Segundo a pesquisadora Ana Maria Rufino Gillies: “Caroline Tamplin pintava vários temas. O filho encontrou uma bela mariposa no jardim e trouxe para que ela a visse: pintou-a; Mr. Braund trouxe-lhe umas lindas fotos da Síria, da Escócia e do Lago (Loch) Ackran: copiou-os, o Lago, deu-o a Dona Ritinha; o filho pediu-lhe que pintasse o Hospital; depois pintou o Monte Carmel e/ou Líbano para presentear Dona Mariquinhas; muitos dos cartões de Natal e Aniversários que enviava, ela mesma pintava, bem como vistas, da janela do quarto da filha de uma casa em que moraram na atual Rua Dr. Muricy, centro de Curitiba, ou aquela que ilustra a capa do livro que Oliver Marshall escreveu sobre os imigrantes britânicos no Brasil, e mesmo a Vista de Curitiba[...]. Também pintava flores, cujos modelos copiava de Ben Fosters” (GILLIES: 2010: 47-48).

<sup>57</sup> Sobre essa discussão Dolf Oehler escreve um capítulo comentando o ódio dos intelectuais parisienses e estadunidense, especialmente Flaubert e Melville, frente à fotografia e seu caráter *reprodutibilista*, nas palavras do poeta: “Detesto as fotografias na mesma medida que amo os originais. Não consigo achá-las verdadeiras. Esse procedimento mecânico [...] conseguiria mais me irritar do que me agradar [...] jamais consentiria que fizessem meu retrato fotográfico” (FLAUBERT apud OEHLER, 2004: 221).

### 2.3 Os retratos do Estúdio Volk na conformação de uma imagem do homem moderno

No Paraná da virada do século XIX para o XX, diferentemente de Paris, fotografar-se significava entrar em alcance de uma visualidade moderna: ser fotografado junto à imponentes mobílias, em poses de enobrecimento, poderia render muitas vitórias individuais nas barganhas por posições sociais naquela época. Assim, apenas pelos motivos estéticos é impossível compreender o leque de significações que aquelas imagens poderiam proporcionar. Temos de compreender o quanto essas imagens transitaram naquela sociedade, especialmente no interior dos estratos sociais mais abastados. Se os formatos *carte de visite* ou *carte cabinet*, que forneciam 6 ou mais fotos de cada retratado, eram dos mais vendidos pelos Volk (SIMÃO, 2010), seria importante perguntarmos porque os fotografados queriam tantos retratos de si mesmos? Ora, é evidente que o objetivo de se fotografar não era apenas de guardar tais imagens para que seus descendentes pudessem ver sua silhueta no futuro. O jogo simbólico/político da fotografia era imediato, tais imagens eram distribuídas aos pares, especialmente aos considerados hierarquicamente superiores, para assim ganhar distinção e reconhecimento daqueles que recebiam a fotografia enquanto *dádiva*. É por isso que nos versos das imagens não raramente encontramos dedicatórias aos homens de *status* semelhante ou superior ao fotografado:



FIGURA 15: VICENTE GIORGI (1910)



No verso deste retrato podemos encontrar, à caneta, a seguinte inscrição:

C.O. 22-6-910 Exmo Snr. Romario Martins.

Amigo e Snr. Comprimento o distintamente. Recebi seu relatorio o qual esta passando de casa em casa por toda Curityba produsindo grande effeito. Julga-se que por isso sera ganha a questão.

Se precisar de mim estarei as ordens.

Desejo de abraça-lo brevemente asignando-me

Vicente Giorgi<sup>58</sup>

Com essa fotografia podemos perceber a estratégia do fotografado em firmar laços de amizade, companheirismo e apoio político com Romário Martins, influente intelectual e destinatário da imagem. Segundo o antropólogo Marcel Mauss, as comunidades possuem o hábito de trocarem presentes para garantir o entretencimento de laços sociais, e criar sólidos laços de cooperação e responsabilidade entre os dois lados do ato simbólico da *dádiva*. Nesse sentido, aquele que possui a capacidade de presentear é considerado mais poderoso, já que aquele que recebe entra na obrigação de retribuir a dádiva de alguma forma, mesmo que não seja na mesma hora, do mesmo valor ou da mesma medida que a original (MAUSS, 2003). Ou seja, o que está em jogo aqui é a veiculação de uma imagem própria, é a utilização da fotografia como uma forma de barganha social – o que é potencializado a partir do momento que essa imagem vai parar nos álbuns de família, peças de luxo onde as fotos recebidas e doadas são colecionadas. Segundo Lissovsky, tal ritual de colecionar fotos no mesmo álbum garantia uma transmissão de *status* para o vizinho de página (2005), sendo muito honroso ter um par social compartilhando sua imagem/honra de homem consigo.

Assim podemos definir como múltiplos os interesses da fotografia, tanto o fotógrafo, quanto o fotografado possuem intencionalidades que são políticas, éticas, econômicas e existenciais ao delimitarem o retrato de uma forma e não de outra. Isso explica o porque “nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar isolada: apenas séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo [...] são decisões programadas” (FLUSSER, 2002: 34). Assim, tentemos organizar algumas séries fotográficas da época a partir de seus motivos. Dito isso, selecionamos um conjunto de retratos fotográficos de homens de grande influência nobiliária dispostos em sequência:

---

<sup>58</sup> Não encontramos informações acerca do conteúdo do relatório comentado por Giorgi, mas há a possibilidade de que tenha relação com a disputa territorial do Paraná, travada com o estado de Santa Catarina, que se desdobrou nos conflitos da Guerra do Contestado no ano de 1912.



FIGURA 16 BARÃO DO SERRO AZUL (1890)



FIGURA 17 VISCONDE NÁCAR (S.D.)



FIGURA 18 DOUTOR PAULINO PEDROSA (1900)

A partir do esquema analítico/interpretativo das fotografias proposto por Ana Maria Mauad (1996) constatamos que essas imagens podem, e devem, ser interpretadas enquanto fontes históricas, desde que analisadas de acordo com suas particularidades linguísticas. Assim, podemos perceber que o enquadramento dessas três fotografias é *três quartos*, em que o ângulo mescla o perfil com a frente, sendo o centro de foco o rosto dos retratados. Por tratar-se de um estúdio profissional podemos perceber que a iluminação é muito planejada, provavelmente passando por um amplo jogo de janelas e incidindo suavemente no rosto dos retratados do lado esquerdo para o direito. O motivo dessas fotografias é a apresentação de fisionomias claras, sem muita influência de móveis, poses ou mesmo cenário de construção imagética. Basta um efeito de moldura esfumada para que os homens *preencham* a fotografia, especialmente porque especificamente *esses* homens possuem uma imagem corrente muito anterior e famosa do que qualquer necessidade de construção imagética. Trata-se de grandes e poderosas personalidades masculinas como o Barão do Serro Azul e o Visconde de Nacar, fotografados de maneira mais despojada, já que qualquer tipo de recurso seria desnecessário frente a semblantes tão conhecidos<sup>59</sup>. O que encontramos aqui é uma forma básica para esse tipo de imagem, ou seja, ao chegar no estúdio fotográfico o homem é categorizado e a partir de suas influências é formulada sua imagem. Esse então é o modelo pelo qual os homens poderosos haviam de ser retratados, seu molde, sua moldura e sua imagem a ser apresentada para a sociedade. Por esse sistema representativo, apenas um homem poderoso haveria de ser *encaixado* nesse padrão fotográfico.

Porém, é interessante percebermos que a fotografia de estúdio possui outras dinâmicas, como a interferência do próprio fotografado, que em busca de uma autorrepresentação enobrecida, opta por ser retratado justamente nos mesmos padrões que os grandes homens da época. É assim que podemos perceber que, cronologicamente, nos primeiros anos do estúdio Volk, os retratos que possuíam esse padrão estético mais despojado geralmente demonstram certa coerência com o sujeito fotografado, sendo ele de grande estrato social. Já com o adentrar do século XX esse padrão é readaptado e reutilizado por homens que, necessariamente, não possuíam o mesmo poder daqueles fotografados originalmente:

---

<sup>59</sup> Esse método de retrato com enquadramento facial, sem a presença de mobiliários e poses corporais é similar às técnicas do fotógrafo Félix Nadar, que compreendia o rosto do retratado enquanto manifestação de sua singularidade pessoal. Para Benjamin, a fotografia de Nadar partia de uma concepção imagética que pretendia revelar a verdadeira essência do retratado (BENJAMIN, 1996: 96). É evidente que Volk ainda se utiliza de uma moldura esfumada nesses retratos, ao contrário de Nadar que dispensava qualquer efeito em seus retratos. É interessante perceber que Nadar retratava em Paris na mesma época que Volk fotografava em Curitiba.



FIGURA 19 PAULO CASAGRANDE (1910)

FIGURA 20 ANTONIO PAROLIN (1916)

Podemos perceber nesses dois retratos os mesmos elementos presentes nas imagens do Barão do Serro Azul ou do Visconde de Nacar, porém não partilham do mesmo *status* deles. Essa ocorrência pode ser explicada por certo padrão que influencia a construção de tais imagens: isso não pode ser considerado uma norma rígida, mas em geral, quanto mais tardios os retratos com esse modelo de composição, mais jovens e menos poderosos são os homens retratados, isso vem ao encontro com a ideia dinâmica da fotografia de estúdio. Provavelmente esses retratados já conheciam as imagens dos *grandes homens* e suas composições e, justamente por isso, desejaram ser retratados por esse modelo.

É importante ressaltar que qualquer tipo de padrão evidente nessas imagens não pode ser universalizável, uma vez que sempre há imagens que fogem à generalizações estabelecidas e apontam para outras possibilidades de interpretação:



FIGURA 21 SERVIÇAL DA FAMÍLIA PEDROSA (FINAL DO XIX)



FIGURA 22 SERVIÇAL DA FAMÍLIA BLEGGI (S.D.)

Não bastaria o fato de serem mulheres, mas também empregadas domésticas de grupo social menos abastado, além da cor de pele morena, grupo alvo do racismo proveniente tanto dos discursos conservadores da época, quanto dos próprios discursos científicos que desconfiavam do negro como uma raça apta para a adaptação na sociedade moderna<sup>60</sup>. Mesmo que a primeira retratada esteja em trajes mais módicos e condizentes com sua posição social, a segunda está vestida com um elegante chapéu adornado e roupas que, de tão alvas, reluzem no jogo de iluminação dessa imagem. Assim, não é difícil perceber que essas fotografias podem ser consideradas exceções à norma do padrão retratístico da época, já que não são homens, não são poderosas e não foram retratadas tardiamente. Por outro lado, trata-se de uma exceção que também confirma certas regras, já que as retratadas são empregadas domésticas de duas famílias de grande prestígio social e econômico na época, os Bleggi e os Pedrosa. Nesse caso, é possível inferir que além de se idealizar em poses ostentatórias, o fato da empregada estar sendo fotografada nesse estúdio de renome pode gerar benefícios simbólicos para as famílias servidas por elas, uma vez que demonstram caridade e poder econômico suficiente para financiarem o retrato de suas próprias serviçais. Por tal

<sup>60</sup> Para conhecer mais sobre a discussão das teorias científicas que pregavam a inferioridade das “raças” não brancas na época. Cf. (ALBUQUERQUE JR, 2008).

possibilidade interpretativa, o glamour que cerca essas mulheres parece ser muito mais de propriedade das famílias a quem servem do que delas próprias.

É nesse movimento de dinâmicas e permanências que compreendemos a fotografia de estúdio a partir de um paradoxo entre fragmento/série. Ora, a fotografia é aquela que secciona um instante de luz e lhe atribui um contorno físico, realiza um recorte fragmentado de visão/tempo/espço. Simultaneamente, ela também é serial porque retrata os homens sob as mesmas insígnias, além de criar certa convenção entre elas a ponto de tornarem os fotografados alvos de uma classificação geral, de organização social, cultural e econômica. Trata-se de um dos grandes *papéis* das fotografias da época, a função de criar certa coesão entre grupos sociais, especialmente os mais abastados, para que assim conjuguem uma certa identidade (FABRIS, 2004).

É por meio desse grupo de imagens, que na verdade é apenas uma, que poderemos simultaneamente compreender as características da discursividade fotográfica da época. Em resumo, a fotografia de retrato tinha a função de criar a ilusão de que todos os momentos daquele fotografado eram o mesmo, para que assim ele possa *ser* aquele personagem o tempo todo. É dessa forma que Disdéri aconselhava aos seus alunos a trabalharem com certa harmonia entre a idade, a forma física e o *status* do fotografado:

o ‘conhecimento perfeito’ da pessoa, que deveria ser proporcionado pela fotografia, é associado à escolha do estilo mais adequado a traduzir a ‘pose característica’, isto é, aquela capaz de exprimir não um momento particular, mas ‘todos os momentos’, o indivíduo em sua integridade. [...] associação entre personalidade e estilo (FABRIS, 2004: 36)

É esse sujeito íntegro que a imagem fotográfica busca estabelecer e, percebamos o verbo utilizado pela autora, *exprimir* os momentos, ou seja, a fotografia busca incutir um papel social para os sujeitos que posam em sua frente. As imagens de Volk seguem os mesmos preceitos comentados por Disdéri, em que, desde pequenos, os homens já recebem suas posições sociais e de gênero a partir de sua imagem:

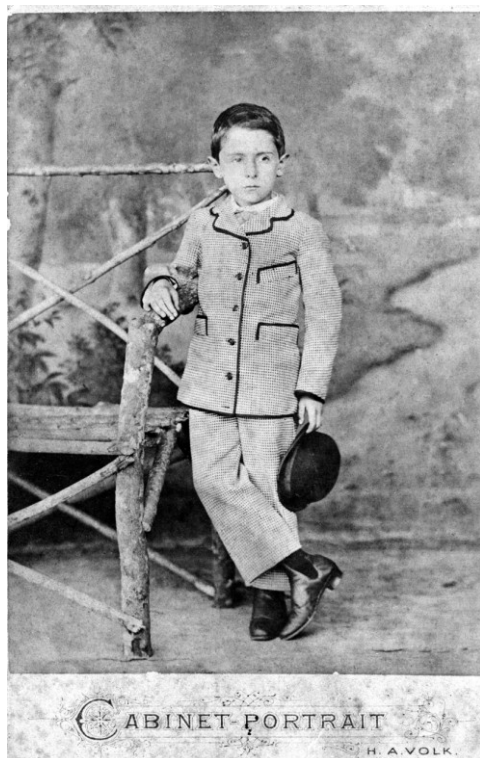


FIGURA 23 ROMÁRIO MARTINS (1882)



FIGURA 24 CARLOS HASSELMANN (1904)

Podemos perceber certa alteração na composição fotográfica se comparada aos retratos anteriores. Esses são mais semelhantes às tradicionais *carte de visite* de Disdéri ou mesmo aos retratos nobiliários de Ingres, já que retratam o modelo de corpo inteiro, com iluminação mais uniforme. Além disso, um celebrativo cenário de fundo compõe a imagem com tanta importância quanto o próprio retratado. O uso de animais de pelúcia ou porcelana, como no caso da segunda imagem, reforça a composição de uma discursividade imagética que se pretende ser muito clara e evidente.

Em primeiro lugar, as imagens nos mostram o quanto esses pequenos meninos já recebem uma atribuição bastante adulta. Tanto o cenário, as vestes, as poses e a própria maneira de fotografar a criança sozinha, lhes colocam como homens, como *adultos em miniatura* que possuem autonomia tanto num ambiente civilizado e citadino, como na estilosa imagem de Romário Martins, quanto em um *habitat* mais hostil e selvagem, como na imagem de Carlos Hasselmann. Percebamos o quanto dois estereótipos são criados pela composição de tal imagem: Martins é retratado a partir de uma pose descontraída e ousada, escorado num banco de praça, com as pernas cruzadas, o chapéu coco em uma das mãos, e a outra sustentada de forma relaxada na espora do banco. Já Hasselmann é apresentado numa altiva

pose de segurança e prontidão, com uma arma de fogo, sustentada quase que em posição fállica entre suas firmes mãos, o menino mostra um semblante mais destemido. Já é aparente nessa imagem a composição de dois modelos de masculinidade.

Além do mais, a imagem da criança possui outro atributo masculino muito relacionado à paternidade, para Lissovsky, “o tipo de adulto que o menino viria a representar vinculava-se sobretudo à imagem que o pai projetava de si mesmo” (LISSOVSKY, 2005: 09), ou seja, portar o retrato de seu filho em poses másculas ou intelectuais era atributo de masculinidade ou intelectualidade para o pai da criança, que certamente presenteava seus pares com a imagem de seu *mini-ego* masculino. Além do mais, essas imagens já apresentavam à sociedade a procedência e a posição social do menino, o que poderia se tornar em algo como uma *profecia pré-concretizada* uma vez que, já portadores de toda carga simbólica e social, essas crianças recebem grandes possibilidades de tornarem-se aquilo em que são retratadas. Tal é o caso dos dois meninos fotografados acima, o primeiro, retratado em um *carte-cabinet* – retrato de maiores proporções, preço e luxo – está representado enquanto um pequeno *dandy* a partir de sua roupa despojada, seu chapéu e sua pose de tranquilidade e erudição. Já o segundo, fotografado em formato *carte de visite* [mais barato], apresenta um semblante rústico, porta uma espingarda e leva ao seu lado um pequeno cão, duas insígnias de virilidade e ruralidade. Se percebermos suas origens, podemos perceber que o pai de Romário Martins era o tenente-coronel José Antônio Martins, descendente de imigrantes portugueses e militar de alta patente. Já o pai de Carlos Hasselmann era imigrante alemão (SIMÃO, 2010), e a procedência de sua família era o município de Araucária, que na época era uma região extremamente ruralizada e camponesa. Ao passo que Romário Martins já possuía cidadina imagem de *dândi* desde pequeno, o jovem Hasselmann não aparenta ser o modelo de menino totalmente integrado na elite curitibana, dado que não apresenta as insígnias culturais cosmopolitas, mais familiares aos portugueses estabelecidos na cidade há mais tempo. Por fim, o que podemos ver nessas duas imagens é uma conjugação imagética/paterna/social em que o pai idealiza no filho suas próprias simbologias, e com isso o [pré]insere em seu estrato social. De uma forma ou de outra, a fotografia por suas séries e repetições, vai modelando o que haveria de ser a imagem<sup>61</sup> de um pequeno homem, o que haveria de ser a imagem de um grande homem, e também o que haveria de ser a imagem de um casal:

---

<sup>61</sup> Relembramos o fato de que estamos trabalhando com a ideia de “imagem” a partir de suas dualidades semânticas.



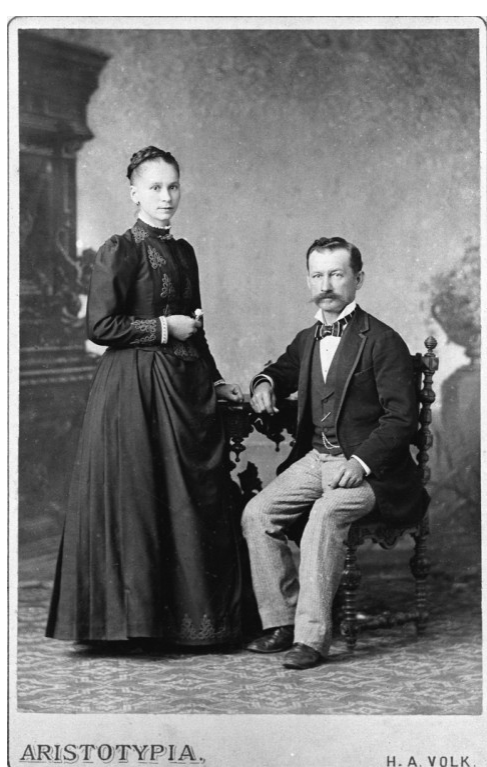


FIGURA 25 CASAL BAUMER (1880)



FIGURA 26 CASAL MÜLLER (S.D.)



FIGURA 27 CASAL DESCONHECIDO (1880)



FIGURA 28 CASAL AMARAL E SILVA (1890)

Mesmo com casais de grupos étnicos tão distintos, como descendentes de alemães e portugueses, podemos perceber o uso do mesmo motivo fotográfico por quatro vezes repetido: a mesma pose, o mesmo enquadramento, o mesmo foco, a mesma iluminação e os mesmos semblantes – todas inspiradas num esquema compositório muito análogo aos retratos plásticos de Ingres ou das imagens burguesas de Disdéri. A predominância da roupa escura para todos os casais apresenta certo caráter de seriedade e comedimento a ambos os retratados. Já a mirada séria de semiperfil repete o padrão imagético comentado pelo próprio Disdéri em que os fotografados nunca devem olhar diretamente para a câmera, caso que quebraria com a relação de encenação estabelecida por eles (LISSOVSKY, 2005). Toda composição dessas imagens busca estabelecer um ar de naturalidade aos fotografados e à cena, mesmo que seja evidente o caráter teatral e anacrônico das poses e gestos. Podemos perceber nessas imagens que certos recursos técnicos propiciam para que tal tendência seja reforçada:

O ângulo da câmera, como boa parte das fotografias de estúdio da época, é estritamente frontal e retilíneo, dando um tom de invisibilidade ao fotógrafo. É como se a fotografia fosse a própria visão do leitor da foto, a intenção é óbvia, a foto pretende passar a impressão de veracidade e neutralidade (BOTTON, 2011: 134).

Portanto, a própria discursividade da fotografia busca ocultar os traços de sua própria criação, em busca de convencer o leitor da imagem de que tal é uma cena corriqueira, cotidiana e natural da vida do casal, sem que tenha havido nenhuma intervenção do retratista ou do estúdio fotográfico. É evidente que qualquer um poderia perceber que trata-se de uma imagem de estúdio, mas aos poucos, a própria forma e os motivos dos retratos acabavam por si só sugerindo muitos comportamentos e diferenças de gênero no campo das vivências subjetivas para a época.

O destaque da imagem para as mãos e os pés precisamente posicionados no retrato pode ser lido enquanto um argumento de gênero nessa imagem, percebamos que em três das quatro imagens as mulheres são retratadas segurando objetos em suas mãos, como pequenas flores ou leques, insígnias de sua delicadeza, além de sua propriedade e posição social. Já os homens, sentados em pose de altivez e concentração apresentam sempre uma perna adiante, como se mesmo sentados estivessem preparados para levantarem-se e darem um passo a frente. Ou seja, todos aqueles indivíduos considerados homens são retratados a partir de uma posição, de um vestuário, de um semblante e de uma ambientação específica. O mesmo acontece com os indivíduos considerados mulheres, de forma a afirmar altamente o hiato que

se estabelece entre a vivência de ambos. É dessa maneira que esse *dispositivo* fotográfico reafirma padrões sociais como de gênero, mesmo aludindo ser neutro e verídico.

Mas não são apenas posições sociais de gênero que o retrato apresenta, a própria questão da *raça* enquanto cor também é enfatizada, o jogo de luz que inscreve detalhadamente as nuances de escalas entre o branco e o preto dessas imagens é realçada pelas vestes negras de todos os retratados, assim sua tez alva é superexposta, ao contrário da empregada doméstica negra que é retratada com vestes brancas.

Figurações sociais também são definidas: um elemento alusivo nessas imagens é proveniente das colunas ou mobiliários dispostos no segundo plano dos retratos, que também atuam em sentido nobiliário, demonstrando o refinamento, o bom gosto e a riqueza do casal retratado. Todos esses elementos podem ser considerados tentativas de criação de insígnias de sucesso social, mais ainda, de pertencimento a modelos de família/casal/homem/mulher que apresenta valores *burgueses à la française* como constituintes da existência dos retratados, mesmo que não entremos no mérito se isso é realmente vivenciado em seus cotidianos ou não.

Não se trata tanto de um interesse em aparentar distinção, trata-se antes de identificação, desejo de pertença a um mesmo grupo que se significa justamente a partir desses gestos ostentatórios como o ato de ser fotografado no prestigiado estúdio dos Volk. Para Maurício Lissovsky, trata-se de “um delicadíssimo processo de individuação por distinção, que deve, por um lado, dignificar sem sobressair, e, por outro, distinguir sem disparatar” (2005: 08). O que interessa é a criação de um padrão, de um código estético que definiu a composição do retrato fotográfico por quase toda a virada do século XIX para o XX, segundo Vasquez, podemos pensar nisso como um:

esperanto fotográfico, pois fez que não existisse diferença substancial entre um retrato padrão de estúdio *carte-de-visite*, quer fosse realizado em Paris, Londres, Viena, Roma, Nova York, Washington, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, São Paulo ou Porto Alegre [...]. Existia sobretudo uma linguagem comum, uma maneira estilizada e formal de retratar as pessoas, como se todas, ricas ou pobres, conhecidas ou desconhecidas, pertencessem à mesma abonada burguesia francesa que inspirou os paradigmas do gênero [...]. a padronização da imagem ocorreu no retrato fotográfico comercial de estúdio, sendo exacerbado pela extrema unificação existente então na moda que, conforme se sabe, mesmo na América do Norte e na América Latina era obediente aos padrões europeus (VASQUEZ, 2000: 25-26).

Trata-se sobremaneira de um padrão que perpassou a imagética e, conseqüentemente, o *regime de luz* daquela época. Trata-se da própria identificação fotográfica dos modelos em *homens ideais, mulheres ideais, casais ideais*, um padrão normativo/imagético que conforme Vasquez perpassou todos os cantos do país e do mundo.

Interessa-nos especialmente esse jogo que a fotografia passa a criar entre a imagem dessas pessoas e suas imagens pessoais. Em outras palavras, o quanto uma encenação imagética, uma *performance* fotográfica, passa a influir diretamente na encenação sexual, numa *performance* de gênero. É por essa tênue linha que confunde os polos do físico/psicológico, moral/ético, externo/interno que a fotografia também transformou-se num dispositivo de criação e fixação de padrões de aceitabilidade e rejeitabilidade de gênero e sexualidade naquela sociedade. Tais fotografias de estúdio possuíam o poder de *criar* um tipo de *homem ideal* e/ou um tipo de *família ideal*, sendo que os recursos são recorrentes: a moda e o detalhe enquanto símbolos de distinção e identidade, a representação como mecanismo incontornável e a performance como dispositivo de construção subjetiva/sexual delineiam contornos de um homem, de uma mulher e de nada mais. Como exemplo dessa distinção de gênero do retrato de estúdio, podemos perceber que todos aqueles indivíduos (pré)considerados homens são fotografados sentados enquanto todos os considerados mulheres são retratados em pé. Interessante percebermos que isso é um fator oposto à pintura de Ingres ou ao retrato de Disdéri. Para compreender melhor esse posicionamento de distinção sexual, Vânia Carneiro de Carvalho comenta que no século XIX brasileiro:

As cadeiras [...] eram móveis caros e ligados ao poder institucional, os homens tiveram sobre elas precedência. [...] Vemos aqui projetadas nas escolhas dos locais de assento as características básicas que distinguem homens e mulheres. O marido mantém na poltrona a sua individualidade. [...] A partir da introdução maciça do mobiliário europeu na casa, e com ele a difusão de padrões corporais considerados “de sociedade”, civilizados, cosmopolitas, bem educados, elegantes... a mulher em situação formal passa a se apresentar de pé [...] podendo apoiar um dos braços para manter a posição vertical da coluna (CARVALHO, 2008: 201-204).

Ou seja, o próprio hábito de sentar ou ficar em pé é definidor de uma hierarquia de gênero, que põe como superior aquele que tem o poder de sentar-se. Ao mesmo tempo, o terno é destinado aos homens e o longo vestido para as mulheres, não havendo possibilidade de aproximação entre as vestes de *seres* tão diferentes como homens e mulheres. Novamente percebemos o padrão comentado por Gilda de Mello e Sousa no capítulo anterior em que a tendência das vestes no século XIX é tornar o homem semelhante ao formato da letra “H” enquanto a mulher deve tomar cada vez mais o desenho da letra “X”, desta maneira, a moda

possui um grande papel de distinção sexual já que anuncia declaradamente o que se considera um homem e o que se considera uma mulher. Ao analisar os retratos oitocentistas como os anteriores, Fabris comenta que:

O papel significativo da vestimenta é mais importante que o papel funcional, pois confia à aparência a tarefa de afirmar sua posição dominante e afastar qualquer semelhança com a classe operária. O triunfo do preto, no caso do traje masculino, é testemunha da legitimidade social que a burguesia havia conquistado, por vir acompanhado das noções de decência, esforço, correção, seriedade, moderação, autocontrole, respeitabilidade. Em contrapartida, a ostentação da vestimenta feminina transforma a mulher num signo de riqueza, num valor decorativo a atestar o poder daquele que não deseja afirmar-se pelo “ser”, e sim pelo “ter” (FABRIS, 2004: 37).

É evidente então a hierarquização do gênero, uma vez que os adornos portados pelas mulheres, tais como brincos, flores, leques e tiaras podem ser entendidos como insígnias do poder masculino, que exhibe sua mulher como uma *joia* de seu porte. Por tal perspectiva, poderíamos considerar que além de modelo, a mulher retratada com seu marido também faz parte do cenário, no momento em que passa a transmitir *status* ao homem fotografado.

Aos poucos, com a fixação dessas imagens no papel também se fixam as *imagens de gênero* no interior desses indivíduos, que retransmitem e fazem circular esses valores através desse *dispositivo* chamado fotografia. Além disso, a fotografia também tinha a função de retratar os homens e as mulheres como uma organicidade, como uma naturalização para conectá-los à sociedade a partir da criação de um modelo, de uma imagem comum, de uma identidade social, do pertencimento a um grupo, além de um gênero. Segundo Fabris:

Normas sociais e psicologia individual confrontam-se no retrato fotográfico, cujo resultado, nos dizeres de Phéline, é uma ‘identidade totalmente conciliada com o ideal social de si mesmo’. Ou seja, a fotografia constrói uma identidade social, uma identidade padronizada, que desafia, não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias (FABRIS, 2004: 15).

O objetivo desse procedimento é claro: “O que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem” (FABRIS, 2004: 31). Se trocarmos a palavra *classe* pela palavra *sexo* ou mesmo pela palavra *raça*, a afirmação de Fabris continuaria sendo precisa.

Assim como a moda, era função do fotógrafo o estabelecimento de uma pose e de uma imagem padrão para todos os fotografados. Isso poderia ser realizados através de fantásticos mecanismos de homogeneização da imagem, como no caso comentado por Lissovsky:

Baseado na “faculdade inata de imitação” dos seres humanos e no fato de que atitudes e expressões são socialmente contagiosas, o fotógrafo assume, ele próprio, a expressão escolhida, “identificando-se” com a “situação moral” desde onde ela emergiu. Induzida pela expressão do fotógrafo, a face do modelo assume então a configuração desejada e o retrato pode ser feito. [...] O estúdio do retratista é um teatro social, onde o fotógrafo é ao mesmo tempo o diretor, exercendo magnética autoridade sobre seu modelo, mas também um ator de infinitos talentos, capaz de representar todas as máscaras morais convenientes à vida em sociedade. O modelo, por sua vez, é o ator que segue as instruções de seu “maestro”, mas também um espectador, assumindo por “simpatia” os sentimentos e expressões por ele sugeridos. Neste curioso jogo de espelhos, o modelo, mirando-se no fotógrafo, torna-se espectador de si mesmo. E o *carte de visite* dá-se a ver plenamente como um dispositivo social [...] a serviço de uma pedagogia do sujeito social como ser moral, cujo comportamento público decorre – alguns teóricos liberais afirmaram-no explicitamente – da sua capacidade reflexiva de ver a si próprio na imagem do outro (LISSOVSKY, 2005: 11-12).



FIGURA 29: FAMÍLIA VOLK (S.D.)

Aqui o próprio Adolpho Volk, sua esposa Fanny Volk e sua filha Adolphine Volk servem de modelo para o retrato. Trata-se do clássico molde de retrato familiar, com enquadramento frontal e iluminação disposta, sempre, da esquerda para a direita.

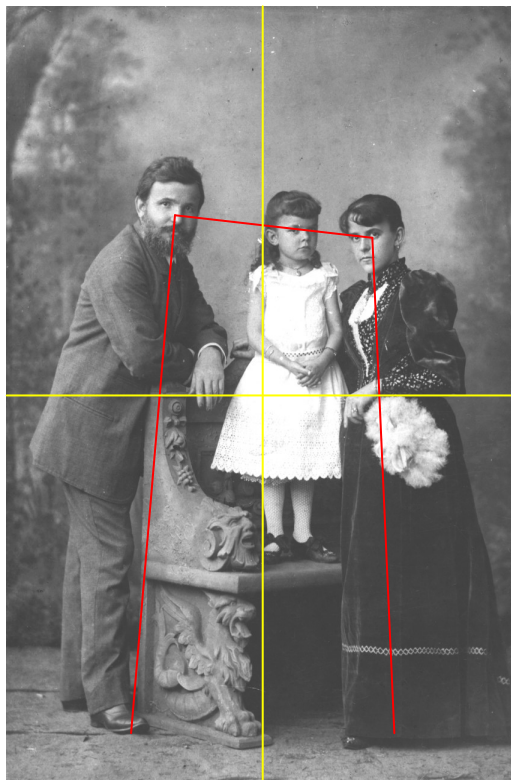


FIGURA 29: LINHAS DE COMPOSIÇÃO DO RETRATO DA FAMÍLIA VOLK (S.D.)

O desenho da imagem assume uma geometria quadrangular [linha vermelha], de maneira a apresentar certa isonomia entre os personagens retratados, bem como, busca compor a harmonia fotográfica traçada pela figuração dos rostos posicionados linearmente. Vejamos que também há grande simetria na distribuição espacial da imagem, uma vez que os rostos de Volk e de Fanny ficam praticamente no centro dos quadrantes superiores [delimitados pela linha amarela].

A recorrência dos mesmos motivos de seus fotografados é evidente: Adolpho está relaxadamente escorado no adorno enquanto posa de corpo inteiro e exibe em seu rosto a respeitabilidade de uma vasta barba escura e longa. Sua esposa e também fotógrafa Fanny Volk veste o tradicional vestido negro e porta todos os mesmos adornos usados pelas mulheres por ela fotografadas. A filha Adolphine se posiciona em pé, portando um vestidinho branco e uma pulseira. O contraste da família com o arborizado pano de fundo auxilia ao leitor da imagem na criação de um estereótipo dual entre civilização/natureza, onde parece

que a família dos fotógrafos, com sua arte e técnica, estão a desbravar e trazer ares modernos e cosmopolitas à rural província do Paraná. Não podemos esquecer que, obviamente, esta imagem foi retratada por outro fotógrafo que não o próprio Volk, que posa para a foto. É possível que tenha sido retratada por Anna Paul, sogra de Adolpho, ou por um dos muitos fotógrafos que estudavam com os Volk a técnica da fotografia, tal como era o caso dos bem sucedidos irmãos Weiss.

Devemos perceber o quanto o próprio casal Volk é transpassado pelos mesmos ideais imagéticos com que retrataram seus clientes. Ora, se até então atribuíamos a autoria da foto unicamente ao fotógrafo, como faremos para pensar o caso em que o próprio artista é o motivo da obra de arte? Talvez a própria observação da fotografia nos propicie algumas informações sobre isso. Em primeiro lugar, vemos que os retratantes/retratados se apresentam sob a mesma norma familiar, *burguesa* e comedida como as demais fotografias do *esperanto imagético* da época. Nesse caso, os Volk também são significados sexualmente, socialmente e neles também age o jogo da extração imagética de um teatro de si. Ora, se essa imagem os torna sujeitos sexuados, porque não haveria de tornar eles *sujeitos da fotografia*? Parece que ao serem retratados, percebemos que, mesmo enquanto fotógrafos, os Volk ou qualquer outro retratista da época não estavam exteriores à própria cena fotográfica ou dos preceitos epistêmicos de sua época, é dessa forma que a família figura nessa imagem, enquanto sujeitos em sua ambiguidade moderna. Não há melhor situação do que essa para pensarmos na imanência do próprio fotógrafo na discursividade da fotografia, já que nessa imagem os Volk são, mais do que ninguém, *soberanos submissos, expectadores olhados* inseridos nas tramas de suas artes e técnicas. Trata-se da inversão dos polos entre fotografado e fotógrafo, num emaranhado imagético que acaba por subverter a própria dualidade entre ambos.

Assim não podemos falar de pura intencionalidade do fotógrafo, que também é sujeitado pela fotografia. Percebemos a fotografia enquanto um *dispositivo*, que se liga aos preceitos, valores, saberes e poderes de sua época ao mesmo tempo que os altera, que os dribla para recriar novas significações (FLUSSER, 2002) num processo retroalimentar. O *dispositivo fotográfico*, enquanto linguagem/arte/técnica/subjetivação, acaba influenciando nos fazeres do próprio fotógrafo, que possui toda a autonomia da criação de valores e condutas para a época, mas que não escapa dos mesmos ângulos e poses pelos quais retrata seus clientes.



Mas ainda resta a dúvida, qual seria a função imediatamente prática de uma imagem dos próprios fotógrafos? Propomos duas interpretações dessa imagem que podem ser úteis para tal pergunta. A primeira é uma peculiaridade na composição dessa imagem que dificilmente se repetirá nas demais:



FIGURA 30: RECORTE FACIAL DO RETRATO DA FAMÍLIA VOLK (S.D.)

O olhar dos retratados se choca com o ângulo de incidência da câmera, ou seja, há nessa imagem um mirar frontal dos modelos para a câmera, o que é bastante atípico uma vez que essa atitude quebra a situação de encenação que o retrato evoca. A partir do penetrante olhar dos Volk, aquele que visualiza o retrato é atingido, como se tal fotografia não buscasse ser uma situação de flagrante de um momento cotidiano, trata-se de fazer com que o leitor deixe de ser um *espião* e passe a ser envolvido e afetado diretamente pela imagem que o mira. É como se os retratados estabelecessem uma relação visual com o observador do retrato, que passa a trocar olhares e a ser, também ele, observado. Outra possibilidade de interpretação parte das inscrições no verso dessa imagem:

CURITYBA Rua Marechal Deodoro n.10. Especialidades: ARISTOTYPIA PLATINATYPIA recomendando-se por sua perfeita e absoluta durabilidade AUMENTAÇÕES executado a óleo ou photographia de cartão de visita até tamanho natural perfeição garantida. PROCESSO ESTANTANEO. Conservam se as chapas para reproduções

(ARQUIVO CASA DA MEMÓRIA, S/D.)

Percebemos que aqui há um intuito propagandístico e comercial, em que a imagem dos Volk acaba recebendo um caráter promocional. O jogo se inverte quando notamos que não é necessariamente a família Volk que se retrata nos moldes de seus fotografados, mas são os fotografados que se retratam pelos moldes da família dos fotógrafos, desta maneira temos outra hipótese sobre tal imagem, que percebe os Volk como modelos para os demais retratos. Segundo Turazzi:

No atelier do fotógrafo, o modelo posa apenas meio minuto diante do instrumento. É preciso que antes de entrar no salão de pose, ele tenha esquecido na sala de espera qualquer preocupação exterior: que ali, folheando os álbuns, examinando os retratos expostos, indagando sobre o seu valor artístico e o caráter de cada um deles, possa apreciar e captar a pose e a expressão que melhor lhe convenha e que alguns conselhos do artista lhe ajudarão a assumir. Tudo deve ser feito para distrair o visitante e dar ao seu semblante uma expressão de calma e felicidade, para fazer nascer em seu espírito ideias agradáveis, risonhas que, clareando os seus traços com um doce sorriso, façam desaparecer aquela expressão séria que a grande maioria tem tendência a assumir (TURAZZI, 1995: 13-15).

Tendo em vista que a fotografia era uma inovação quase mágica para a época, o ato de deixar-se fotografar assumia um caráter de grande mistério, sendo que muitos místicos temiam que a própria alma fosse capturada junto com a fixação da imagem no retrato. Segundo Pedro Miguel Frade, a fotografia em seu surgimento era objeto de grande temor por parte dos fotografados que pouco entendiam de suas técnicas (FRADE, 1992), assim, se fazia necessário que os fotógrafos mostrassem para o visitante alguns retratos que atestassem a felicidade e a tranquilidade do semblante dos retratados, para que quando eles fossem posar para a foto pudessem usar esse mesmo rosto para serem fotografados. É por essas vias que vemos no rosto de Adolpho os sinais da mais pacífica tranquilidade e calma, como se anunciasse para o observador da imagem: “*veja, não faz mal, é prazeroso!*”.

É justamente porque há interferências como essa na significação da imagem que pôde-se criar um padrão imagético comum a grande parte dos países e regiões da época. Há então uma normatização da imagem, uma padronização da pose dos fotografados a partir da idealização de suas posições sociais – seja de gênero, de *raça* ou de *status*. É dessa maneira que, por um jogo de espelhos, o próprio fotógrafo se põe como modelo a ser seguido pelo retratado. O desejo é que a pose burguesa e seus mobiliários honoríficos passe a transmitir a todos os fotografados essa mesma aura de distinção comedida demandada por uma suposta burguesia local. Colocado de outra forma, no ato da fotografia de estúdio, os fotógrafos e fotografados possuíam o interesse de imprimir uma imagem que legasse ao retratados a mesma *distinção burguesa* que o *fotógrafo* retratado transmitiu.

Essa coesão que encontramos é justamente a visibilidade da discursividade da fotografia de retrato, é o regime de luz, a *epocalidade* moderna transfigurada em imagem, que por sua vez acaba recebendo o poder de criar e difundir valores, padrões, modelos e normas a todos, da mesma forma que/com a masculinidade. A própria existência subjetiva e social dos homens da época é margeada pela moldura do retrato fotográfico. É por essa perspectiva da criação de modelos imagéticos masculinos que pretendemos analisar as imagens dos homens daquele período:

IMAGEM 32, 33 E 34.: MILITAR ANÔNIMO, PEDRO CULPI E BENTO MOSSURUNGA



FIGURA 32: PEDRO CULPI (1910)

FIGURA 33: MILITAR ANÔNIMO (S.D.)



FIGURA 34: BENTO MOSSURUNGA (1900)

Percebamos a recorrência dos mesmos motivos para o retrato desses homens. Se compararmos tais retratos com os de Disdéri ou mesmo entre eles, encontramos a mesma pose elegante, o mesmo olhar lateral em enquadramento *três quartos*, as mesmas vestes negras de maturidade e distinção, o mesmo pano de fundo, as mesmas colunas de sustentação. Porém, agora percebemos uniformes diferentes para cada um dos homens retratados. Na primeira imagem atribuída a Pedro Culpi, filho de abastada família de descendência italiana, podemos perceber um jovem a ser considerado o modelo básico de retratado masculino. Com suas vestes negras e a pose delicada o rapaz assume o estereótipo do francês ao transmitir *distinção sem sobressair-se* e elegância sem aberração, objetivo máximo daquela fotografia e dos círculos societários da época. Já o anônimo jovem da imagem ao lado possui uma evidente farda militar, outro modelo masculino a ser padronizado de forma menos burguesa e mais selvagem, por isso retirou-se da composição fotográfica a pilastra, símbolo de erudição e civilização. Por outro lado, a fotografia recebeu outros motivos mais rústicos, como o tronco cortado, a vegetação natural, e, é claro, a baioneta símbolos da bravura de um militar que se embrenha em matas fechadas em busca do inimigo. Por fim, encontramos o já conhecido Bento Mossurunga participando do mesmo padrão imagético, porém, enquanto músico, recebeu elementos diferentes de seus colegas, como a calça em tons mais claros, a bengala e o chapéu em suas mãos e, além da coluna de sustentação também foi apresentado com um vaso de flores, que provavelmente representam a função artístico-poética de sua profissão.

Também é importante retomar na trama fotográfica oitocentista a necessidade de coerência fotográfica entre profissão, idade e fisionomia do fotografado, ora, a questão geracional pode ser muito bem clara nessas imagens. Percebamos que os homens possuem além das roupas e das poses outros distintivos que se adaptam muito bem a suas posições sociais, de gênero e de faixa etária. Ressaltamos o papel da barba nessas imagens, pilosidade facial hormonalmente atribuída ao *sexo masculino* ela passa tornar-se um *detalhe* bastante simbólico na construção imagética/subjetiva desses homens. Retomando as fotos analisadas anteriormente podemos perceber o quanto elas distinguem os homens da época: nos retratos de homens mais idosos e poderosos como o Visconde de Nacar ou o Barão do Cerro Azul encontramos vasta barba e bigode, ressaltadas por uma fotografia de enquadramento facial. Já nos casais vemos aparecer mais os bigodes, um pouco menos chamativos e um pouco mais *civilizados*, apenas nos Sr. Müller que encontramos vasta pilosidade no rosto, além disso, aquele casal aparenta ser mais idoso que os demais. Em contrapartida, nas fotos masculinas

anteriores podemos perceber a completa ausência da barba e do bigode em seus rostos lisos e suas feições de mocidade.

Sobretudo, nas imagens dos últimos homens, diferente dos casais que pareciam todos os mesmos, encontramos um modelo de imagem e três modelos de homem. O mais interessante nesse caso é o fato de que a composição da imagem atribui o significado ao fotografado e não mais o fotografado que compõe a imagem. Por esse jogo de elementos e distinções os mesmos homens são retratados a partir de suas funções sociais, de suas profissões, e assim, aos poucos, também são estabelecidas suas condutas. É exatamente nesse momento em que a imagem fotográfica passa a definir a imagem que a sociedade tem desses homens, em outras palavras, é o momento que a imagem de um homem cria a imagem do homem, num jogo de simétricos encaixes entre subjetivação, corpo, conduta e, evidentemente, sexualidade<sup>62</sup>. Assim podemos perceber que não se trata de simples representação de uma realidade preexistente, sendo a própria imagem fotográfica o ato criador e definidor dos contornos da *fotografabilidade* daqueles sujeitos.

Essas fotografias acabam fornecendo um certificado de realidade e de pertencimento social a esse grupo de homens fotografados, mais ainda, ela define justamente o que haveria de ser considerado um homem e o que haveria de não o ser. Ao realizar esse procedimento a imagem identifica-os, subjetiva-os, cristaliza-os; torna-os idênticos a si mesmos e *sujeitos da fotografia*. De outro modo, a fotografia não é indício do real que a molda, a própria imagem fotográfica *cria*, manipula e imprime a realidade dos significados nos corpos dos homens e mulheres da época. É por essa via que importa menos quem esses fotografados realmente eram e se realmente faziam parte dessa *burguesia à la française* como fotografados. Importante mesmo é o discurso que essa imagem acaba criando por meio do corpo desses homens, em outras palavras, se num primeiro momento a fotografia é apenas um jogo de encenações que idealiza existências que não são necessariamente vividas daquela forma, em outro momento esse discurso passa a identificar os fotografados, que em algum momento convencem-se de que, talvez, aquela seja sua imagem mesma, e por isso acabam incorporando os valores e estereótipos transmitidos pela imagem. É esse o caráter criativo que a arte passa a ter, para além da simples e pura representação. A imagem fotográfica nesse caso possui um papel de construção de hábitos, de subjetividades, de condutas e de formas de existir.

---

<sup>62</sup> Já no serviço de buscas do acervo da Casa da Memória essas três imagens estão automaticamente classificadas na *tag* denominada “Homens”. Em nossa pesquisa não nos referenciamos por tais *tags*, pois optamos por analisarmos conjuntamente todas as fotografias produzidas pelo Estúdio Volk disponíveis no arquivo.

É dessa maneira que o retrato passou a criar uma verdade de si para os homens da época, onde o sujeito antes como sujeitado e não como a[u]tor acaba impondo-se uma máscara social/subjetiva e também sexual pela qual passará a atuar e se apresentar publicamente – e assim se conformar a ela. Se o modelo pretendia modelar uma imagem de si, ele é tão bem sucedido que a imagem criada nessa difusão de discursos incrusta em sua subjetividade e forma sua autoimagem pública, define suas visibilidades. Álvaro de Campos, pseudônimo de Fernando Pessoa, resume todo esse processo em uma brilhante estrofe do poema *Tabacaria*:

*O dominó que vesti era errado  
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me  
Quando quis tirar a máscara  
Estava pegada à cara*

(CAMPOS In: FIGUEIREDO, 2004: 150)

Pura *performatividade* imagética, onde o molde, por infinita citacionalidade e reiteração, passa a tornar-se modelo, significa o modelo, estabelece os contornos do *homem padrão* ou do *padrão de homem*. É esse o momento em que o processo de subjetivação se dobra *de fora para dentro*, de uma simples imagem física e fugidia o homem passa a internalizar aquela imagem junto do olhar que a define.

Se o fotógrafo usa seu próprio corpo como espelho para que os homens imitem sua fisionomia, então tais homens ao reiteradamente fazerem circular essa fotografia passam a adotar, aos poucos, a mesma fisionomia de sua imagem e, por consequência, também internalizam seus valores correlatos, vide o extremo interesse daquela época em função do detalhe corporal enquanto símbolo de um eu interior. Trata-se da materialização da íntima e perigosa conexão entre imagem/ser, exterior/interior.

É desta maneira que a imagem do homem passa, ela mesma, a tornar-se realidade, primeiro processo de *virtualização* do mundo onde a fotografia molda as existências, as visibilidades e as imaginações da época, tornando tal imaginação um verbo: *imagem-ação*, que age sobre os contornos daquilo que consideramos tão real e material como a carne do corpo.

Compreendido isto, passemos a estudar outras formas de subjetivação masculina, que passam por outros jogos de força e estabelecem subjetivações a partir de diferentes focos de poderes, para além da linguagem específica do retrato fotográfico.

### 3. ENTRE VIRO E VITALINO: TENSÕES DISCURSIVAS NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO HOMEM NOS ANÚNCIOS E NAS CRÔNICAS DA CURITIBA MODERNA

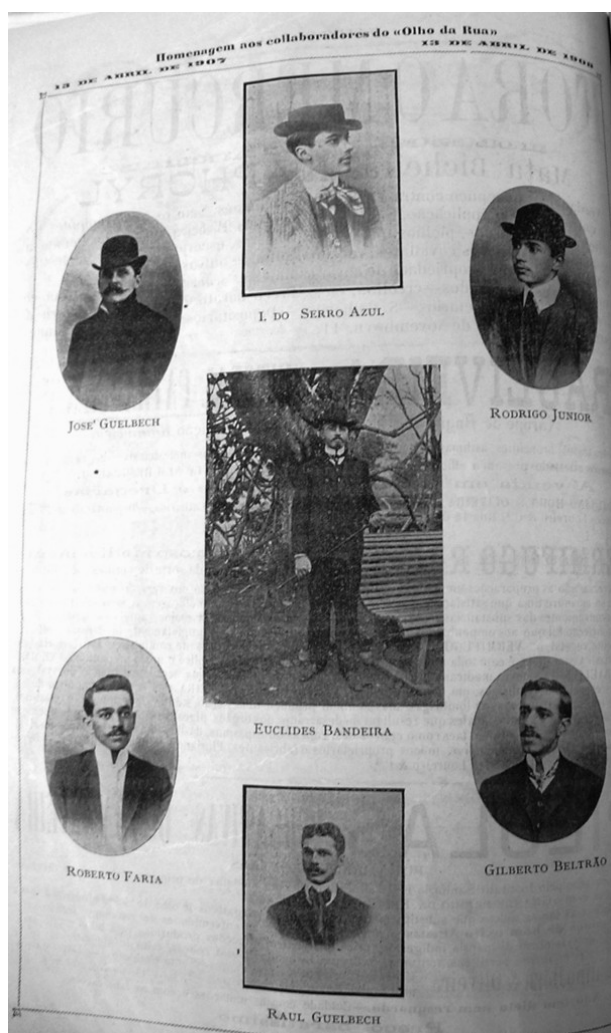


FIGURA 35: HOMENAGEADOS DA REVISTA O OLHO DA RUA (1908)

Da mesma forma que nos dois capítulos anteriores, apresentamos uma imagem e realizamos a pergunta, o que podemos ver? Com o *métier* teórico e metodológico de leitura de retratos estudado no capítulo anterior podemos observar essas imagens e afirmar, sem dúvida, que se trata de uma sequência de retratos masculinos e *masculinizantes*. Pela composição imagética, são atribuídos ares de intelectualidade, distinção e importância social a tais homens; o tipo de composição do retrato em pose de semiperfil, pretende legar ao retratado uma faceta de nobreza, maximizada pelo recorte da imagem em formato oval. O semblante de cada um apresenta em sua grande maioria finos e distintos bigodes, que reforçam ainda mais o caráter hierárquico demonstrado por tais homens. Para completar, a famosa combinação entre camisas brancas e ternos/casacas negras completa o ar quase burguês emanado pelas imagens

acima. Além do mais, no quadrante central encontramos o retrato de Euclides Bandeira, dotado de maior proporção e enquadramento de corpo inteiro, nele podemos perceber as recorrências estilísticas da tradição dos retratos clássicos, lembrando os contornos de Ingres, de Disdéri ou mesmo de Volk. O próprio enquadramento e a disposição da imagem aponta para uma fotografia tirada aos moldes das *carte de visite*, com a única diferença que nessa imagem o fotografado é retratado fora do estúdio, provavelmente usando como cenário um dos bancos do Passeio Público, considerado um local de encontro da intelectualidade curitibana da época.

Porém, novamente para avançarmos em nosso estudo, precisamos de outras respostas que não mais a suscitada pelo retrato fotográfico. Para compreendermos melhor a questão a ser estudada nesse capítulo a resposta não deve mais ser nem *veja um homem*, tampouco *veja uma imagem*, o que se vê na reprodução acima é o recorte de uma página de revista, de um periódico da época. Então, a resposta deve ser: *veja um periódico!*

Novamente, observamos que na mudança do suporte da mídia, mesmo que se mantenha o conteúdo das imagens, a enunciação é modificada. Percebamos aqui que, no que diz respeito à imagem acima, não se trata apenas de uma adaptação do retrato fotográfico para as páginas da revista ilustrada, trata-se antes de uma apropriação intertextual e criativa: a própria distribuição das imagens na página, estilizada por bordas e clichês gráficos, já garante uma nova apresentação para os retratos, que são dispostos em formas geométricas e ocupam a mesma página – transmitindo os ares de intelectualidade de uma imagem à outra. Além disso, temos que perceber que essa página possui um cabeçalho de apresentação [“homenagem aos colaboradores da ‘Olho da Rua’”], e cada retrato possui uma legenda, que serve para situar o leitor acerca do nome do modelo. O fator da reprodutibilidade também influencia na discursividade e na visibilidade dessas imagens, já que a revista é impressa em grandes tiragens e é distribuída ao público de forma ampla e irrestrita, assim a fotografia perde sua posição de privacidade para entrar em um cenário muito mais amplo de fama e conhecimento público.

Desta forma, os periódicos de época criaram uma nova linguagem estética e, com isso, inseriram novos elementos para a subjetivação dos homens da época. Mas não são apenas de fotografias que os periódicos da época são ilustrados, devemos conhecer também outras enunciações que, agora, além da imagem, também se utilizam da escrita para o convencimento e para a subjetivação do leitor. Os apelos comerciais podem ser considerados um excelente exemplo para esse processo, que assim como as imagens fotográficas, também operaram na lógica de construir e enunciar um *homem ideal*.



### 3.1 Particularidades de uma modernidade feita de letras

Mesmo sendo um período curto, é possível perceber muitas novidades na capital paranaense desde a década de 1880 até a primeira década do século XX. Após a proclamação da república, Curitiba passou a tornar-se não mais capital de província, mas sim, capital do Estado do Paraná, e assim aspirou cada vez mais um *status* condizente a tal posto político. Vinte anos depois do estabelecimento dos Volk, Curitiba passava por uma nova situação sociocultural, a farta historiografia que se debruçou sobre o assunto convencionou chamar tal período por *modernidade Curitibana*, ou mesmo por *Belle Époque* curitibana<sup>63</sup>. Tal diagnóstico histórico se deu a partir de uma vertente teórica muito próxima à concepção de Berman que classifica a modernidade como “irônica e contraditória, polifônica e dialética” (2007), período onde borbulharam crises, conflitos e *contradições* por todos os lados. Dessa premissa a historiografia curitibana explorou vastamente a tensão entre o mundo rural e o mundo urbano como o mais significativo embate para a construção de sensibilidades mais cosmopolitas. Essa constatação foi sustentada pelas estatísticas de aumento populacional da cidade já que, segundo Maria Ignês Mancini de Boni, um salto demográfico foi notado no período de 1876 a 1906, momento em que a população paranaense praticamente triplicou, sendo Curitiba a grande responsável por tal crescimento (BONI, 1985). Tal crescimento certamente foi ocasionado pelas então efetivas levas imigrantes compostas em sua maioria por europeus como italianos, poloneses, alemães, ucranianos etc. que vinham *tentar a vida* em terras brasileiras. Nesse período a estabelecida elite mateicultora – talvez na ânsia de se distinguir dos imigrantes *outsiders* – passava a requerer ares cada vez mais requintados, a ponto de ser possível chamá-los de “burguesia do mate”:

A burguesia do mate, beneficiada com o aumento das exportações e a alta do preço do produto, viu expandir seus negócios e acelerar o processo de acumulação de capital. Em Curitiba, o setor importador de artigos de luxo aumenta as suas ofertas, como aparece quotidianamente nos anúncios da imprensa: champanhe, vinho tinto e conhaque da França, vinho branco e do Porto de Portugal, cerveja inglesa, manteiga inglesa e francesa, presunto da Westphália, queijo flamengo [...] (SANTOS, 1995: 59).

---

<sup>63</sup> Nesse sentido podemos destacar o livro de Brandão (1994) como pesquisa do impacto da modernidade a partir da técnica, das luzes, das máquinas e dos espetáculos vistos no parque de diversões Colyseu Curitibano. Também é relevante a tese de Costa (1999) que trata dos fragmentos da modernidade nos olhares voltados ao dirigível que sobrevoou os céus da cidade; e do historiador Denipoti (1999) que pesquisou a sexualidade da época por meio das fichas de leitura da Biblioteca Pública do Paraná. São alguns, dentre muitos outros, estudos que percebem a cidade de Curitiba da virada do século XIX para o XX como um cenário de ideias cosmopolitas e modernas.

Em meio a um comércio de alto padrão de luxo e ostentação, os próprios discursos que moldavam a cidade também passaram a requerer ares mais cosmopolitas. Os traços dessas novidades culturais e sociodemográficas foram exacerbados e enaltecidos por muitos cronistas e viajantes, como o relato de Nestor Victor quando traça uma linha imaginária entre a Curitiba da época de Volk, que considera arcaica, e a cidade de sua contemporaneidade, afirmada moderna:

Vejam que diferença entre o porte destas senhoras agora e o ar acanhado, profundamente provinciano que elas tinham, em geral, há vinte ou trinta anos atrás... o que eu vira das damas via analogamente nos homens: estes estavam ganhando outro andar, outra atitude, muito mais cidadã que a de outrora. Sensível melhora no vestir masculino, todos de barba feita como no domingo de antigamente... E eu notava que os cumprimentos agora já eram mais comedidos e sobretudo menos familiares, sem a incômoda faceta igualitária de aldeia a que todos tinham que se submeter ainda há vinte anos atrás (VICTOR, 1913: 123).

Pode-se sentir o grande entusiasmo na descrição das mudanças civilizacionais pelas quais a capital paranaense pretensamente passava no período. O autor, além de constatar as mudanças, está difundindo uma visão de mundo ao elogiar os comportamentos modernos dos habitantes e depreciar a *faceta igualitária de aldeia* dos tempos anteriores. Antes de descrever a materialidade da Curitiba que o cercava Victor parece preocupado em transformar essa realidade, seus textos tinham valorações e intenções. A partir do periódico O Paraná, podemos perceber que o desejo da *mudança* era o motor das aspirações intelectuais que se preocuparam em “lutar n’uma fúria doida, porque nossa época assim o exige [...] É admirável, empolgante este movimento, este soberbo espetáculo da cidade. Dr. Koltz” (O Paraná, 30 de novembro de 1910 apud BERBERI, 1996: 160).

Grande parte dos historiadores que escrevem sobre o período convencionou embasar este mundo do novo e do veloz nos preceitos de cientificidade, racionalização, progresso, tecnicidade, higienização, patriotismo, regionalismo, civismo, espiritualidade não-católica, desenvolvimento, capitalismo e civilização à moda europeia. A partir da linguagem encontrada nos discursos da época essa historiografia constatou que as grandes capitais como o Rio de Janeiro ou mesmo Paris haveriam de ser o grande foco de todos os anseios e inspirações da Curitiba moderna. Por outro lado, não podemos deixar de lado a bibliografia que questiona o fervor industrial, civilizador e cosmopolita da cidade, dentre eles está Witoslawski ao afirmar que

no caso curitibano, o termo industrialização parece fazer pouco sentido. Até o fim da primeira década do século XX, entende-se industrialização em Curitiba pela criação de pequenas fábricas e algumas indústrias de maior porte, espalhadas por alguns bairros da cidade [...] O discurso modernizador presente em vários autores [...] parece não encontrar apoio na realidade (WITOSLAWSKI, 2009: 04).

Pode parecer paradoxal o fato dos discursos dos intelectuais daquela cidade possuírem um tom tão moderno e a historiografia apontar a cidade como tão arcaica. Ora, ao tratarmos especificamente dos discursos podemos percebê-los antes como projetos de cidade do que de uma cidade efetiva. Realmente Curitiba não havia se modernizado de forma intensiva, mas antes disso, o ideário cosmopolita já estava presente nas publicações dos intelectuais da época. As pesquisas de Berberi (1996), Kaminski (2010), Myskiw (2008), Brandão (1994), Sereza e Gruner (2009) coincidem ao afirmar que no período se estabeleceu certo núcleo de ideias, sobre o qual os intelectuais como Rocha Pombo, Nestor Victor, Romário Martins, Dario Vellozo, Euclides Bandeira, dentre outros, fundaram diversos jornais, revistas, gráficas, ateliês e instituições como a *Liga Anticlerical Paranaense* (1901) e o *Instituto Neopitagórico* (1909)<sup>64</sup>. Nesse viés surgiram os periódicos como *Club Coritibano* (1890), *Esphynges* (1889), *Ramo de Acácia* (1908), *O Olho da Rua* (1907), *A Carga* (1907), dentre muitas outras publicações que serviram como veículos de propaganda da modernização da cidade.

É evidente que “os intelectuais sozinhos não construíram o processo de modernização de Curitiba, mas criaram uma ‘mitologia’ que a sustentou, naquele momento foi definido um sentido, uma direção, uma filosofia da história baseada no progresso” (BOTTON, 2010: 36). Segundo Berberi, a virada do século XIX para o XX

é um momento em que a intelectualidade se vê como portadora de novos caminhos, como elemento que irá ajudar no desenvolvimento da cidade [...] ele [o intelectual/cronista] fará sua seleção: o que registrar, por que registrar. De preferência, tudo aquilo que indique, de certa forma, a alteração do movimento vivido, mostrando que se está numa transformação, moderno, numa sociedade que caminha de encontro ao futuro, ao progresso. Ainda no caso de Curitiba, mostrando o quanto ela está perto de se equiparar às cidades modernas (BERBERI, 1996: 63-64).

Para essa historiografia, os intelectuais em suas numerosas publicações idealizavam a cidade enquanto uma “república das letras” (MYSKIW, 2008). Mesmo que a maior parcela da população da época fosse analfabeta e poucos tivessem dinheiro para comprar material de

<sup>64</sup> Para uma discussão sobre essa intelectualidade anticlerical em Curitiba. Cf. (MARCHETTE, 1999).

leitura, ainda assim os periódicos eram bastante publicados. Uma grande variedade de jornais, revistas, almanaques, folhetins e livros transitaram pela cidade sob a pena desses intelectuais e eram lidos cotidianamente. Segundo Rosane Kaminski, mais de sessenta títulos de revistas ilustradas foram publicadas nas duas primeiras décadas do século XX (KAMINSKI, 2010: 150). Essas publicações serviram como plataformas de múltiplos discursos que veiculavam desde as propagandas mais sérias às piadas do mais baixo calão. Por meio destas publicações, finalmente os discursos da modernidade haviam adentrado em solo paranaense para tentar ofuscar toda forma de arcaísmo presente na utópica Curitiba da época.

### 3.2 Os anúncios e as propagandas como selos da realidade

Ao mesmo tempo em que se estabeleceu o contexto de industrialização e urbanização na cidade de Curitiba, surgiram inúmeros ícones do mundo moderno como as grandes *novidades* expostas nas prateleiras e vitrines dos mercados, farmácias, tendas, boticas, alfaiatarias e demais recintos comerciais. Os produtos e tecnologias passaram a fazer parte do cotidiano dos clientes. Essa miríade de novos produtos, além de impactar a vida e a imaginação das pessoas da época, também fez se desenvolver um grande interesse pela propaganda<sup>65</sup>, o que demandou uma infinidade de anúncios no entre meio dos mesmos periódicos publicados pelos intelectuais. Tal interesse demandou novas linguagens estéticas para o apelo comercial dos produtos, apenas o discurso textual já não era mais suficiente para atrair a atenção dos leitores, desta forma os jornais e revistas da época passaram a se tornar cada vez mais ilustrados:

---

<sup>65</sup> A própria palavra “propaganda” vem do latim *propagare*, radical correlato ao verbo *propagar*. Segundo Terence Qualter a propaganda “pode ser definida como a tentativa deliberada de uns poucos de influenciar as atitudes e o comportamento de muitos pela manipulação da comunicação simbólica [...] Parece haver cinco elementos-chaves que são comuns a toda a propaganda [...] é, primeiro, algo consciente ou deliberadamente feito para atingir determinadas metas. Todos os propagandistas estão tentando influenciar um público [...] Em segundo lugar, a propaganda tenta afetar o comportamento através da modificação de atitudes, em vez de recorrer ao emprego direto da força, à intimidação ou ao suborno. Busca a aparente complacência de seus ouvintes. E presume que, embora cada indivíduo possa ter um conjunto singular de atitudes que lhe são próprias, o background nacional, cultural, social ou econômico comum fará com que ele compartilhe suficientes atitudes coletivas para responder de forma significativa a estímulos orientados para o grupo. Em terceiro lugar, é o comportamento que constitui a principal preocupação. Atitudes e opiniões só são importantes porque se presume estarem na raiz da ação. É o que as pessoas fazem, não o que elas pensam, o que importa em última instância. Em quarto lugar, a propaganda é de interesse político e sociológico por ser, essencialmente, um fenômeno elitista. É a tentativa de uns poucos que tem acesso à mídia, como disseminadores, de influenciar os muitos que só tem acesso a ela como público ouvinte. Finalmente, o vínculo entre o propagandista e o público se estabelece através de símbolos: objetos que podem ser percebidos pelos sentidos para além de sua própria existência física; significados que lhes são atribuídos por seus usuários” (QUALTER, 1996: 616-617).



FIGURA 36: ANÚNCIO CASA DE NOVIDADES (1907)

Percebemos nesse anúncio da *Casa de Novidades* o encantamento dos caricatos personagens ao ouvirem as vibrantes notas musicais dos gramofones recém chegados da Europa. Percebe-se que não apenas o senhor bem vestido é atraído, mas também o moço ao lado, que é desenhado descalço, como indicativo de sua procedência social mais baixa. Isso é indício de que um dos grandes trunfos da publicação de imagens é que o periódico se torna mais democrático, já que poderia ser minimamente compreendido pelos mais de oitenta por cento da população não alfabetizada da cidade (PEREIRA, 2002). Segundo Kaminski, as revistas, cada vez mais ilustradas, “estavam dispostas a ‘simplificar a cultura’ para promover a inclusão de novos leitores, semi-alfabetizados, a partir de elementos [...] que incluíam a representação do ‘homem do povo’ como leitor de tais revistas” (KAMINSKI, 2010: 151).

Tal é o caso do anúncio anterior que, a partir de poucas letras e muitas imagens, acaba capturando a atenção de todos os leitores, desde aquele que tem de juntar suas economias para comprar o gramofone da marca *Gury* ao custo de 20 mil réis, até aquele disposto a adquirir o *Oberon IV* (Com corneta flor) pelo preço de 200 mil réis. Não obstante, os anúncios também poderiam ser acessíveis mesmo para aqueles que não possuíam tostões alguns para exercerem o hábito da compra. Berberi põe a questão de que “nem todos os indivíduos que viam os anúncios de determinados bens poderiam adquiri-los, mas até que ponto algumas novidades não passavam a fazer parte do cotidiano dessas pessoas desde o momento que tinham acesso à propaganda?” (BERBERI, 1996: 73).

Nesse contexto os periódicos e seus anúncios passaram a ganhar um tom cada vez mais imperativo e pessoal. De grandes fatos políticos o foco direcionou-se cada vez mais para os assuntos cotidianos e particulares. Simultaneamente, a publicação de propagandas nessas revistas e jornais serviu de veículo de circulação de ideias e valores morais. Para Vieira o periódico deve ser entendido como um

potente mecanismo de produção de memória, deve ser [...] interpretado como enunciado, isto é, como intervenção que visa demarcar e fixar formas de pensar que se expressam como valores, juízos, modos de classificação, enfim, justificativas para a ação social (VIEIRA, 2007: 05).

Nesse sentido, podemos compreender o discurso propagandístico como uma sugestão que aos poucos vai adaptando o gosto do leitor às novas tendências da produção industrial. Tais propagandas acabaram criando uma nova educação do olhar, uma nova sensibilidade estética, um novo juízo de gosto. Segundo Kaminski,

[...]é possível relacionar o lugar que as revistas curitubanas criaram para si com aquelas experiências narradas por Marcel Proust, nas quais os seus personagens tomavam as imagens da arte e da literatura como referência para formalizar as suas interpretações do mundo. Como “selos” a serem colocados sobre a realidade. Ou como quadros de referência que circulam entre o público, que se transformam em gostos, em parâmetros de comparação e juízo. Se ter um gosto é ter um quadro de referências a partir do qual cada um se habilita a julgar, isso se faz pela participação e circulação no mesmo espaço público em que se produzem os juízos e em que se busca algum acordo possível. E as imagens das revistas, naquele momento, se colocaram nesse espaço como pequenos “guias” diante da vida em permanente transformação (KAMINSKI, 2009: 32).

Desta forma, os periódicos e revistas passaram a desenvolver novas sensibilidades, especialmente em relação à propaganda e os anúncios publicitários. Certamente o impacto desses novos juízos estéticos foram centrais nas construções das vivências individuais, nas subjetividades, nos pensamentos e nos comportamentos daquela população.

### 3.3 O molde da moda modela o modelo: corpo e subjetivação masculina nos periódicos

Para Deleuze e Guattari não existe nenhuma subjetividade que não tenha relação direta com o mundo exterior, segundo eles todos nós *somos dobrados* de fora para dentro, formando nossa interioridade a partir do mundo exterior. Dessa forma a sociedade e seus mecanismos tem intensa relação com nossa maneira de sermos dobrados, ou seja, subjetivados. Segundo Silva a dobra “pode ser caracterizada como o ponto de inflexão através do qual se constitui um determinado tipo de relação consigo [...] a noção de dobra não é, portanto, independente do campo social” (SILVA, 2004: 07), isso significa que as subjetivações mudam em cada contexto histórico, social ou espacial. A Curitiba da época possuía suas próprias lógicas de subjetividades, e aqui pretendemos estudar um pouco mais de perto uma dessas lógicas então compreendida por Guattari como “subjetivação capitalística” (GUATTARI; ROLNIK, 1986). Compreendendo a íntima relação entre os meios de produção e os mecanismos de subjetivação, Silva descreve algumas características desse processo. Em primeiro lugar, na *subjetivação capitalística* os poderes disciplinares atuam sobre os corpos transformando-os em indivíduos disciplinados, a existência desses sujeitos/sujeitados é fundamental para a manutenção de um sistema econômico e cultural propriamente capitalista. Em segundo lugar esse indivíduo disciplinado passa por um “processo de privatização da subjetividade” ou seja, é convencido da existência de uma individualidade interior, onde o indivíduo passa a relacionar-se consigo mesmo, sendo que é a partir desse *si mesmo* que ele vai se relacionar com uma *exterioridade* compreendida como *sociedade*. Em terceiro lugar, a *subjetivação capitalística* proporciona uma “homogeneização dos modos de valorização, fazendo com que qualquer coisa possa equivaler a qualquer coisa” (SILVA, 2004: 09), ou seja, é o momento em que os valores não são mais particulares e tornam-se universais, assim o contexto capitalista pode estabelecer coletivamente “o Verdadeiro das idealidades lógicas, o Bem da vontade moral, a Lei do espaço público, o Capital do intercâmbio econômico, o Belo do domínio estético” (SILVA, 2004: 10). A conexão entre os fatores anteriores faz com que se conectem a Verdade, a Beleza, a Lei e o Capital a um *eu próprio* no qual se baseia a *interioridade* e a subjetividade do indivíduo. O último estágio da *subjetivação capitalística* é o que Guattari chama de “armadilha semiótica” e consiste na ideia de que “não há nenhum acesso ao real sem que se estabeleça uma relação entre um sistema de signos ditos significantes e o objeto referente” (SILVA, 2004: 13) ou seja, toda a forma de acessarmos a compreensão de algo se determina por uma intermediação de signos que são sempre referentes a uma série de valores preestabelecida, ou seja, são aquilo que substituem ideias

previamente classificadas. Isso faz com que os indivíduos passem a buscar padrões e modelos de comparação para formularem suas experiências particulares (suas subjetividades) e com isso se tornem pouco receptivos à compreensão de singularidades que não se adaptam às classificações e imagens mentais preconcebidas.

O que tudo isso pode significar para nosso caso específico? Em primeiro lugar, partimos do princípio que nos discursos do início do século XX os modelos de subjetivação em Curitiba passam a ter características cada vez mais capitalísticas: 1) Na esfera do corpo essa sociedade passou a “ordenar o espaço, disciplinar usos, controlar e regular hábitos” (BONI, 1985: 30); 2) assim, os tentáculos do poder disciplinar alcançaram a capital paranaense, mesmo sendo apropriada de forma *sui generis*, tal poder disciplinar possuía a mesma característica de atuar na individualização dos corpos, o que tornou a sociedade cada vez mais individualista e pôde afirmar a interioridade de cada indivíduo; 3) esse indivíduo passou então a receber as influências dos macrovalores como um Bem da vontade moral cada vez mais universalizada e socializada; uma ideia de Capital do intercâmbio econômico cada vez mais presente a partir da grande quantidade de produtos e de ofertas mercadológicas; uma ideia de Beleza e de estética física que pode ser veiculada à qualquer pessoa, sendo facilmente distinguível o belo, o bem, o bonito e o virtuoso do feio, do mal e do vicioso; 4) Por fim, todos esses valores foram estabelecidos através da relação indivíduo-sociedade e mediados por símbolos valorativos que significam a existência de ambos, em outras palavras, por suas características o indivíduo/homem dá significado à sociedade/cidade ao mesmo tempo em que o oposto ocorre e a cidade dá significado ao homem. Nesse momento, tal homem passa a ter um valor social pela forma como age, pelo que veste, pelo que faz; e esse valor é estabelecido justamente pelas insígnias de suas posses, de suas roupas, de seu trabalho, de seu comportamento, de seus hábitos, de sua sexualidade etc, todas essas insígnias fazem parte da cena enunciativa dos periódicos da época.

Segundo Guattari, “a subjetividade individual [...] resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986: 34). Ora, se a própria mídia propaga essas *determinações coletivas*, então é possível encontrar muitos vestígios dos valores subjetivos veiculados pelos discursos dos periódicos que circulavam na época. Isso se torna factível se pensarmos que a modesta publicidade daquele contexto pretendia fazer com que grande número das pessoas de posse – e também as de extrato social menos elevado – passassem a consumir os produtos anunciados, assim, o ideal para tais mídias é a produção de interesses de



compra, e junto delas acabava influenciando nas escolhas, nos juízos estéticos e de gosto, nas vestimentas, nos anseios e nos desejos de seu público. No intermédio a tal homogeneização há uma barreira, dentre outras, que é deixada intacta pelos periódicos da época, a saber, a diferenciação entre os sexos/gêneros.

*Grande Atelier de Costuras*

—oo—

**O CHIC DE PARIS**

Rua 15 de Novembro, 73

Este grande estabelecimento que acaba de passar por nova e completa reorganização, adquirindo peritos contra-mestres e contra-mestras, vindos especialmente da Capital Federal e de S. Paulo, está em condições de satisfazer em tudo e por tudo aos mais exigentes amigos do bem vestir, tanto em toilettes finas, vestidos tailleur, enxovaes para casamentos e baptizados, roupas brancas etc., como em roupas para homens : Casacas, sobre-casacas, fraques, smokings, ternos de paletot-sacco, etc.; tudo obedecendo aos mais recentes figurinos que constantemente recebe da Europa.

Confecção e reforma de chapéus para senhoras.

Attendem-se pedidos de qualquer parte do interior do Estado, enviando-se amostras e orçamentos das obras encomendadas.

*Todas as obras confeccionadas em qualquer das secções do nosso atelier, são garantidas.*

**PREÇOS AO ALCANCE DE TODOS.**

*Vestidos para senhoras e roupas para cavalheiros da Capital, pagaveis em prestações.*

Caixa do Correio, 19, - Telephone, 135

- CORITIBA - PARANA -

FIGURA 37: ANÚNCIO O CHIC DE PARIS (1911)

Nesse anúncio é bastante chamativo o apelo estético moderno que com fontes e bordas adornadas ilustram referências às cidades modelo como São Paulo, Rio de Janeiro ou mesmo Paris. Os principais argumentos do anúncio são frisados a partir de fontes chamativas, negritadas, enfeitadas e sem unidade estilística que buscam atestar certo glamour para o estabelecimento [*O Chic de Paris*] e que afirmam a suposta democratização dos custos [*Preços ao alcance de todos*]. Interessante perceber a aparente contradição entre um argumento de ostentação como a referência à capital francesa mesclada com um apelo popular

de economia, trata-se de recônditos estilísticos e enunciatários muito particulares aos periódicos da época que não raras vezes repetem tal fórmula. Mesmo que aparentemente contraditório, o objetivo, como de qualquer outro anúncio, é atrair público amplo, seja pela atestada qualidade, seja pelos módicos preços.

No entanto, logo abaixo dessas frases encontramos claramente diferenciados e distanciados os sexos/gêneros [Vestidos para *senhoras* e roupas para *cavalheiros*]. A distância entre ambos é tão grande que a construção dessa frase não se utilizou ao menos da associação *senhoras e senhores*, ou mesmo *roupas para todos*, da mesma forma que os preços. Assim podemos perceber o estabelecimento discursivo da diferenciação dos sexos nas propagandas da época, que propõem o acesso indiscriminado ao consumo ao mesmo tempo que cria públicos específicos por meio de distinção de gêneros, então compreendidos como sexos. Essas associações entre valores sociais, sexos e roupas acabaram estabelecendo os limites do campo discursivo naquela sociedade, ou seja, por ato de repetição e performatividade o anúncio vai aos poucos delimitando o que pode e o que não pode ser pensado no interior daquele conjunto de ideias, e uma das impossibilidades é a inexistência da dualidade sexo/gênero.

Segundo Duarte, para tornar um produto mais vendável era necessário difundir normas minimamente aceitas pela maioria da população (DUARTE, 2000), por outro lado, a própria população aos poucos havia de se adaptar a esses valores apresentados, já que em uma campanha publicitária todas as singularidades devem ser reduzidas a uma individualidade coletiva de consumidor padrão. Assim, se um anúncio quer vender um produto para embelezar um homem, pressupõe-se que todos tenham o mesmo conceito de beleza, e de que todos os homens devem ter esse conceito e essa forma física, mais ainda, de que todas eles literalmente *sejam* o mesmo homem. Assim, uma das principais funções da propaganda é unificar subjetivamente todos os sujeitos daquele sexo/gênero em um só. O modelo<sup>66</sup> é aquele

---

<sup>66</sup> A própria palavra “modelo” possui múltiplos sentidos e todos eles fazem parte dessa cena enunciativa, para fins ilustrativos, podemos encontrar em qualquer dicionário uma grande quantidade de características para o termo “1 Desenho ou imagem que representa o que se pretende reproduzir, [...]. 2 Tudo o que serve para ser imitado. 3 O mesmo que modelo-vivo. 4 Representação, em pequena escala, de um objeto que se pretende executar em ponto grande. 5 Aquele a quem se procura imitar nas ações e maneiras. 6 Pessoa exemplar. 7 Empregada de casa de modas que põe os vestidos para exhibi-los à clientela. 8 Vestido, capa, chapéu etc., que é criação de uma grande casa de modas” (DICIONÁRIO MICHAELIS DIGITAL: s/d.). Levando em consideração essa polissemântica do termo o epistemólogo Roy Bhaskar define o “modelo” enquanto “interpretação de um sistema formal e/ou representação, normalmente por analogia (mas às vezes por metáfora ou mesmo por metonímia), de uma coisa por alguma outra coisa” (BHASKAR, 1996: 472)

em que todos devem se inspirar, devem imitar e o ideal é que seja idêntico a todos; nesse contexto o modelo é a forma mais acabada de um processo de subjetivação capitalístico.

Se quisermos saber como se formula um *homem modelo* então devemos iniciar nossa busca justamente pela vestimenta enquanto moda, a parte mais externa e superficial da significação sexual de um corpo, verdadeira obsessão dos anúncios e inserções. O domínio dos códigos de vestuário se tornou norma básica para a *boa vivência* em uma cidade moderna, em Curitiba podemos encontrar tal preceito como mandamento em um dos periódicos da época: “Para todos: Um moço solteiro *deve* seguir a moda em tudo o que não for ridículo. O homem casado *deve* segui-la igualmente, porém com prudência. Um e outro não *devem* considerar como obrigatoria uma moda senão quando ella é geralmente aceita pela boa sociedade.” (DIÁRIO DO COMÉRCIO, 24 de fevereiro de 1891) [grifos nossos]. Observamos aqui a imperatividade em que o verbo três vezes utilizado é *dever*, onde o intermitente apelo expresso pelo anúncio é o uso da moda para que seu portador seja aceito pela *boa sociedade*. É evidente a preocupação com a *esteticização* do corpo masculino, que põe em jogo os moldes de uma *imagem* estética e social a ser aceita pelo grande grupo:

**AO FIGURINO**  
RUA 15 DE NOVEMBRO N. 31

**Alfaiataria Civil e Militar**  
**SEM RIVAL**

**Theolindo de Andrade & Comp.**  
PROPRIETARIOS

CONTRA MESTRE DA OFFICINA O  
HABIL E MUITO CONHECIDO  
**JOSE' MISURELLI**

Esta acreditada casa acaba de receber directamente de Pariz e Londres, um deslumbrantissimo sortimento de casimiras de corês e pretas e muitas outras fazendas proprias para roupas, não havendo competencias nos cortes de ternos de casimira, que são todos de padrões diferentes.  
Aprompta-se em 24 horas ternos para homens, garantindo-se a perfeição do trabalho.

FIGURA 38: ANÚNCIO AO FIGURINO (1900)

Nesse anúncio percebemos que o apelo da moda está voltado ao sexo masculino, sendo que os ternos e as roupas militares são as grandes atrações do estabelecimento. Mas além de apresentar seus produtos e atestar sua qualidade, esse anúncio literalmente *desenha* o modelo de homem e de composição a que se pretende vender. Mesmo com a limitação técnica da imagem apresentada podemos perceber a altiva pose ancorada por essa cavalheiresca figura masculina, sua pele branca como a própria folha do jornal, seu cabelo bem penteado, barba e bigode pontiagudos e disciplinados, suas mãos delicadas mesmo num desenho mal traçado; sua famosa camisa branca, seu elegante fraque, sua calça social de fino tecido, seus alvos punhos e golas, seu reluzente sapato de couro negro e seu distinto chapéu empunhado cordialmente em seu braço direito.

Para Gilda de Melo Sousa (1987), a roupa do distinto homem no século XIX servia quase como um uniforme, sendo que todos deveriam se vestir de forma muito análoga ao modelo apresentado pelo anúncio anterior. Como alternativa para que tal homem se mostre mais interessante havia o uso dos detalhes: o botão ou o ornamento que acabam por construir toda a distinção de um *prudente cavalheiro*. Assim os pequenos broches, as mais ocultas dobras, as bengalas, as cigarrilhas e os chapéus seriam importantes índices para deduzir-se a procedência social, econômica e até mesmo subjetiva de seus usuários. Isso pode ser percebido com mais clareza a partir das irônicas críticas que os intelectuais realizavam acerca do assunto:

A tua cartola...

Outr'ora éras caipora. Heronio, outr'ora  
Não te olhava o moçame, ora pistola!  
Embora te pozesses lindo, embora  
Fosses ao Colyseu todo pachola.

Mas hoje que cobriste a tua cachola  
Com uma cartola nova, és outro agora,  
E noto que o pessoal olha e namora  
Vendo, novinha em folha, a tua cartola.

Vê que miseria! O amável bello sexo  
Tem dessas coisas sem criterio e nexo:  
Só ama aos nossos trastes... faze ideia.

O facto é que hoje, de cartola preta,  
Pódes cantar aquella cançoneta:  
Com o meu chapéu, então, desapertei-a.

Ferrãozinho.

(O OLHO DA RUA, 06 de novembro de 1909)

Nessa pequena poesia podemos encontrar, por meio da ironia e do humor, a arrebatadora mudança de imagem que uma simples cartola pode significar na imagem pública de um homem. Antes Heronio era um *caipora*, um *zé ninguém*, mesmo que ele posasse lindo e fosse ao parque de diversões de forma bem apresentável, não ganharia respeito até o momento em que comprasse uma nova cartola. Ou seja, a cartola é apresentada como um símbolo de tamanha distinção que o personagem é visto como um *novo homem* após tê-la adquirido. Como objeto de moda, a cartola passa a definir a própria existência subjetiva do homem e a forma com que era visto naquela sociedade, modela sua imagem.

Na terceira estrofe vemos o satírico e bom humorado *protesto* do poeta ao reclamar de que as mulheres amam apenas os objetos dos homens, mas na estrofe anterior o poeta usa o termo *pessoal* ou seja, não são apenas as mulheres que *olha[m]* e *namora[m]* a cartola de Heronio, mas toda sociedade acaba reconhecendo distinção naquele homem encartolado, como se o adorno passasse a atribuir um valor àquela pessoa, como se fizesse parte de sua própria personalidade. Percebemos nessa poesia uma ácida e jocosa crítica social que – justamente por não possuir compromisso com nenhum estabelecimento comercial – tem a liberdade de ridicularizar um padrão social de comportamentos em que a roupa transfere ao homem seu prestígio social, seu charme e seu triunfo numa sociedade moderna.

Percebemos o quanto esse argumento, criticado por *ferrãozinho*, está presente nos próprios anúncios, como é o caso da loja *A Cigarrilha*:

Qual rapaz de bom gosto  
E metido a *conquerant*  
Que não faz uso do extracto  
*Peau d'Espagne de Houbigant*?<sup>67</sup>  
(DIÁRIO DA TARDE, 31 de outubro de 1900, p. 03)

Por essa questão o enunciado acaba afirmando que todos os rapazes que se pretendem conquistadores devem usar o famoso perfume. Ou seja, o homem além de bem vestido deveria ser bem cheiroso para aumentar suas chances de sucesso na conquista das mulheres e no reconhecimento social, caso contrário, correria o risco de ser desconsiderado como *rapaz de bom gosto*. Dessa forma torna-se cada vez mais ampla uma semiótica imperativa, que ordena o que um homem é ou aparenta ser pelas roupas e pelos produtos que utiliza. Com o comportamento masculino isso não é diferente, em uma inserção anônima no *Olho da Rua* podemos encontrar o conjunto de códigos que definem “*Como os homens cumprimentam as mulheres*”:

<sup>67</sup> O *Peau D'espagne* é um famoso perfume feito desde o século XVII com rosas e especiarias e tem por característica particular o cheiro de pele. Muitos manuais comentam que esse é um perfume de grande poder afrodisíaco, ironicamente, é recomendado para o uso feminino (ELLIS, 2004: 75).

O cumprimento do homem para uma mulher, na rua, numa casa, no teatro, numa corrida, etc. não é o mesmo. [...] o que só tem um cumprimento para todas as mulheres é um homem raríssimo, desconhecedor dos sentimentos humanos [...] esse homem não existe!

O cumprimento do homem mais bem educado, mais correcto, mais frio, mais habil em esconder as suas impressões varia sempre, varia pouco, mas varia e o olhar do observador percebe a diferença.

Si se trata de um homem espontâneo, ingênuo que não sabe dominar as suas impressões e obedece simplesmente aos impulsos de sua alma, pode conhecer-se essa alma pelo seu modo de cumprimentar [...].

[As mulheres] só pela maneira de serem cumprimentadas por um homem, não ignoram o que elle pensa a seu respeito. O signal de cortezia lhes indica se passam de sua sympathia ou não [...]. E, á noite, no silencio da alcova, recapitulando os cumprimentos recebidos do dia á sua passagem pelas ruas, podem, perfeitamente, fazer um balanço dos sentimentos que inspiram!

Anônimo

(O OLHO DA RUA, 14 de outubro de 1907, p. 25)

Nessa inserção podemos encontrar muitos preceitos morais que definem tipos específicos de homens e seus respectivos cumprimentos. O primeiro modelo é o *bem educado, mais correto* e que sabe dominar suas emoções, muito diferente do outro mais *espontâneo, ingênuo que não sabe dominar suas impressões*, esse pode até ser bem apresentável, mas não é um homem ideal por deixar os impulsos de sua alma o dominarem. Aliás, essa semiótica do cumprimento se apresenta tão efetiva que afirma conhecer *a alma pelo seu modo de cumprimentar*, ou seja, através do cumprimento pode-se ver a interioridade do homem, sua verdade mais íntima. Por fim vemos repetir-se a ameaça a todo o homem que se descuida das prerrogativas da moda, a saber, o perigo iminente de não ser atraente ao *bello sexo*.

A influência argumentativa da impressão feminina é tão forte que em muitos momentos as próprias mulheres são chamadas para apresentarem suas preferências quanto aos homens<sup>68</sup>. Segundo uma delas, o traço mais importante para aquele cavalheiro considerado ideal é algo que demonstre sua interioridade através de detalhes incapazes de serem alterados, uma transparência direta entre a alma e o corpo, esse traço é o rosto:

Para a mulher em geral o ponto capital [em um homem] é a belleza do semblante. A belleza do corpo é puramente physica. O rosto pode ser, si o não é sempre, a expressão da alma.

A fronte e os olhos pódem revelar a intellectualidade; a boca e o mento, o caracter; os olhos e os labios, aquella amabilidade e cortezia [...] ou aquella firmeza que representa por si própria uma apreciavel qualidade. [...]

Carmita Gomes

(O OLHO DA RUA, 12 de outubro de 1907, p. 29)

<sup>68</sup> Também é possível que os próprios intelectuais assinassem essas inserções com nome de mulheres para apresentarem sua argumentação pela pretensa perspectiva feminina.

Percebemos o caráter puramente fisiognômico da conexão entre os atributos físicos e atributos psicológicos, todos eles são adjetivações colocadas como moralmente boas e socialmente positivadas: a intelectualidade, o caráter, a amabilidade, a cortesia e a firmeza. Para o discurso desse texto cada um desses atributos pode ser encontrado no rosto masculino e juntos demarcarão os traços do homem ideal para uma mulher, ou mesmo para a sociedade.

Enfim, a moda e o bom tom demandam a imagem de um homem bem vestido, bem perfumado, caprichoso nos detalhes, cuidadoso nos comportamentos e que demonstre no rosto a mais transparente expressão do bom caráter. Por performatividade todos esses anúncios vão aos poucos criando essa subjetividade a ser almejada por todo homem, a própria significação do que é a masculinidade vai sendo redefinida por essa grande quantidade de adjetivos e prerrogativas atribuídas ao ideal e quase inalcançável modelo. Mas até então tratamos apenas das características consideradas *superficiais* a tal homem, sem levar em consideração aquele âmbito considerado mais profundo e interno que *sexualiza* as pessoas, aquela característica considerada mais próxima da natureza: o corpo, sua força e seu e seu bem estar físico.

### 3.4 Homens de sangue forte: o ideal de uma masculinidade saudável e viril

Se o primeiro passo para a *subjetivação capitalística* é a criação de um corpo masculino dócil e disponível para o trabalho físico e intelectual, então a preocupação mais explícita dos discursos da época é a saúde do corpo e da mente do homem:

O que é VIRO?

VIRO é um remédio, composto de Polyformiatos, Glycerophosphatos, Yohimbina, Kóla e Guaraná.

VIRO é o mais enérgico medicamento para combater *neurasthenia e nervosismo*.

VIRO excita o systema nervoso e as *funções do estômago e dos intestinos*.

VIRO restabelece as *forças físicas*, debilitadas por esforços corporaes.

VIRO restabelece as *forças intellectuales*, enfraquecidas por *estudos exagerados*.

VIRO fortalece o *organismo inteiro*, pela acção dos saes phosphatados.

VIRO cura, em quasi todos os casos, a *impotência viril*, pelo effeito reconhecidamente activo e regenerador da Yohimbina.

VIRO é, por conseguinte, *o remédio da epocha, o remédio universal*, indispensável ao homem moderno, cujas forças vão se gastando demasiadamente cedo em virtude da rigorosa luta pela vida.

(O OLHO DA RUA, 7 de setembro de 1911, p. 29) [grifos originais]

Ao mesmo tempo em que esse anúncio atesta a eficácia do VIRO<sup>69</sup>, também define o escopo das atividades concernentes ao *homem moderno*. Desta forma a propaganda apresenta o modelo de bom funcionamento da mente e do corpo desse homem, que trabalha

<sup>69</sup> Provavelmente o nome é uma referência ao radical da palavra “virilidade”.

incansavelmente e *lucta pela vida*, que perde suas energias graças aos incansáveis esforços demandados pela modernidade. É por isso mesmo que o VIRO é o *remédio da epocha*, já que repõe as energias de um homem que se esgota em prol do progresso; desta forma a própria ideia de modernidade é automaticamente associada à virilidade masculina. Para que esse projeto de homem/sociedade se mantenha é necessário que todo homem evite a doença e a debilidade:

### Homens debeis

Não ha duvida que o Creador determinou que depois do sangue, o fluido vital semial fosse a substancia mais preciosa do organismo do homem, d'ahi que as perdas seminaes (espermathorrea) e outros desarranjos dessa ordem, produzem sempre na natureza humana resultados graves e desastrosos para a saúde. São muitas as pessoas que tem succumbido de enfermidades geraes, taes como as do coração, do figado, dos rins, pulções, etc.,etc., por gastarem sua vitalidade, expondo-se assim a serem victimas de outras doenças mais agudas e perniciosas, quando algumas garrafas do nosso medicamento, tomadas a tempo, impediria taes manifestações morbidas, preservando assim a vitalidade do homem de perigosissimas consequencias; muitos ha que por esse fatal caminho da imprevidencia, têm chegado á demencia sem conhecer a causa do mal.

### São estes seus symptomas?

Perdas seminaes de dia ou de noite, contracção dos musculos, pensamentos ou somnos voluptuosos, suffocação, tendencias a adormecer, sensação a embrutecimento, falta de vontade e de energia, impossibilidade de concentrar as ideias, dores nas pernas e nos musculos, sensação de tristeza e de abatimento, afflicção, falta de memoria, insomnia, indecisão, melancolia, cansaço depois de qualquer pequeno esforço, manchas fluctuantes na vista, zunido ou assovios nos ouvidos, timidez, mãos e pés frios e pegajosos, temor de algum perigo eminente de morte, predilecção pelo onanismo, impotencia parcial ou total, dispepsia nervosa, decaimento da sensibilidade, etc., etc.

Todos ou alguns destes symptomas, são advertencias naturaes para um homem, de que deve recuperar suas enervadas forças vitaes, do contrario, infallivelmente vêm a ser victimas de fatal enfermidade.

Nós solicitamos de todos que soffrerem de qualquer dos symptomas acima enumerados *que leiam bem esse annuncio*, e depois venham procurar em nossa casa algumas garrafas do **Vinho Caramurú do Dr. Assis** composto de vegetal de efficacia incontestavel para a cura radical de todas as enfermidades nervosas, compreendendo a *neurasthenia*, *rachitismo*, *anemia*, *lymphatismo* e *miseria physiologica consecutiva a molestias graves*.

A ação tonica reconstituente do *Vinho Caramurú do Dr. Assis* é rapida, sempre efficaz e jamais falhou sua cura, ainda nos casos mais graves e pertinazes.

Dirigir os pedidos a Burmester Thon & C. Rua José Bonifacio n. 3

(A REPÚBLICA, 10 de Setembro de 1899, p. 04) [grifos originais]

O título desse anúncio nos aponta o objeto a ser tratado [Homens debeis], ou seja, aqueles que são considerados fracos, doentes, portadores de um mal. Na primeira frase desse documento percebemos um estranho emaranhado de catolicismo e organicismo onde o sêmen



é apresentado enquanto a *substancia mais preciosa* e sua falta ou desperdício provocaria resultados gravíssimos na saúde masculina. O argumento repousa na ligação entre o sangue, o líquido peniano e a masculinidade enquanto uma *natureza humana*, compreendendo o *humano* enquanto o *homem*.

Na segunda frase o anúncio lança uma lista de órgãos que haviam de ser afetados pelo desperdício da *vitalidade* masculina, é bastante simbólico o uso dessa palavra pois assim o líquido seminal é apontado como sinônimo de vitalidade, sendo esse o mesmo adjetivo atribuído ao homem portador desse *inestimável fluído*. Numa concepção organicista na qual se baseia o anúncio, portar o sêmen e usufruir de seus benefícios significa *ser um homem*, e para realmente ser um homem deve-se ter a vitalidade, equivalente direto. Para fechar o argumento do parágrafo o anúncio aponta que *algumas garrafas do nosso medicamento* seriam suficientes para evitar *manifestações morbidas* e preservar a *vitalidade do homem de perigosíssimas consequencias* sendo que por descuido muitos [...] *têm chegado á demencia sem conhecer a causa do mal*, a causa haveria de ser a falta da *vitalidade espermática*. Outro dos grandes males a serem evitados com o remédio seria o desperdício do sêmen, como no caso das tão condenadas práticas do onanismo da época, pois acreditava-se que o homem que o praticasse poderia ser levado ao completo esgotamento e mesmo à loucura, sem falar dos malefícios morais e físicos que essa *doença* haveria de causar<sup>70</sup>.

Aos poucos esse discurso vai tecendo uma conexão valorativa e maniqueísta entre os ideais de sanidade/vitalidade/sêmen como um pólo positivo e do bem, em oposição à insanidade/debilidade/impotência como um pólo oposto negativo e maléfico. Nessa matriz, o anúncio passa a apontar os sintomas do mal da falta de *vitalidade* como é o caso dos pensamentos ou sonos voluptuosos, as mãos frias, a timidez e a melancolia etc. Se até então a propaganda possuía um argumento organicista, a partir de então o enunciado perde sua interface física para passar à sua dimensão psicológica, sendo até mesmo o medo da morte uma das consequências da *espermatorrea*. Nessa esteira se firma uma conexão direta entre os males físicos e os pensamentos erógenos, numa mistura de biologia com valores morais e

---

<sup>70</sup> Foucault comenta que o onanista foi classificado e criado como um sujeito considerado *anormal*: “O onanista. Figura totalmente nova no século XVIII. Aparece em correlação com as novas relações entre a sexualidade e a organização familiar, com a nova posição da criança no meio do grupo parental, com a nova importância dada ao corpo e à saúde. [...] Se coloca a sexualidade, ou pelo menos o uso sexual do corpo, na origem de uma serie indefinida de distúrbios físicos que podem fazer sentir seus efeitos sob todas as formas e em todas as idades da vida. O poderio etiológico ilimitado da sexualidade, no nível do corpo e das doenças, é um dos temas mais constantes não apenas nos textos dessa nova moral médica, mas também nas obras de patologia mais sérias (FOUCAULT, 2001: 416-417)

psicológicos muito típica do pensamento fisiognômico oitocentista, onde se estabelece uma relação íntima entre o corpo/sexo e os pensamentos/ações morais. Ao medicarem-se e tratarem de sua *vitalidade* e de suas condições físicas os homens estariam automaticamente cuidando de seus pensamentos e de seus sonhos, já que um homem com qualquer pensamento impuro ou mesmo um onanista haveria necessariamente de ser um homem doente, *débil*, e por isso mesmo deveria aceitar seu estado de enfermidade para então poder curar-se.

Segundo Canguilhem, “a ameaça da doença é um dos elementos constitutivos da saúde” (2002: 261) e esse ideal além de ser social é estabelecido através de uma série de “frequências estatísticas, normas e medidas” históricas que definem o “Homem médio”, assim como teorizou o fisiologista Quêtelet (CANGUILHEM, 2002). Essas normas apenas podem ser praticadas a partir do momento em que se opõe o campo da normalidade ao da patologia, assim se faz necessário o estabelecimento da anormalidade para definir tudo aquilo que é considerado normal. Desta forma o anúncio anterior apresenta uma série de patologias pertencentes ao homem doente e por oposição direta temos as precisas características do *Homem médio* saudável e socialmente desejável: trata-se de um homem cheio de energia, racional, feliz, ativo, bom de memória, inteligente, disposto, decidido, altivo, potente, viril, corajoso frente à morte e portador de pés e mãos quentes (sic).

Mais a frente a sentença *que leiam bem esse annuncio* ordena aos homens a se autodiagnosticarem a partir dos sintomas listados para assim procurarem pelo emasculante *Vinho Caramurú do Dr. Assis*<sup>71</sup>, ou seja, o anúncio aconselha que os homens realizem uma análise de si, que vasculhem dentro de seu eu mais profundo em busca de uma enfermidade interior, de um pequeno e mundano vacilo, do menor signo de falta de vitalidade, à procura do mais ínfimo átomo de indecisão, timidez ou temor: sintomas das doenças, da demência e da morte, a metáfora utilizada nessa luta contra o mal é justamente a da batalha guerreira:

---

<sup>71</sup> O nome do depurativo provavelmente é inspirado no livro “Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia” escrito em 1781. O poema narra a história de Diogo Álvares Correia, um náufrago português que viveu entre a tribo dos Tupinambás e além de explorar a terra nova com incrível virilidade, desvirginou as mulheres índias que viviam naquele aparente paraíso libidinoso.



FIGURA 39: ANÚNCIO ELIXIR DE NOGUEIRA (1911)

A metáfora da guerra contra a doença é extremamente eficaz no estabelecimento das valorações morais que dividem o bem do mal. Podemos perceber a divisão gráfica do campo do desenho a partir da demarcação de dois quadrantes estabelecidos por uma linha central e vertical aplicada a essa imagem, no lado esquerdo encontramos o polo negativo onde a *sypphilis*, o *reumatismo* e a *escrophula* se apresentam vestidas de mortíferas caveiras [femininas] que buscam ceifar a virilidade, a vida e os poderes do homem. Do lado direito encontramos o valente homem trajado de centurião romano em máscula pose de ataque, segundo Machado “muitos anúncios de medicamentos eram ilustrados com figuras masculinas que remetiam à mitologia greco-romana. Estes apareciam lutando com feras, com serpentes gigantes, tigres ou cavalos em disparada” (MACHADO, 2007: 59). O argumento consiste em atribuir à antiguidade a característica de uma hombridade no sentido puro: com o símbolo fálico em mãos, a espada é sua forma de ataque e a defesa é garantida pelo escudo

protetor do *Elixir de Nogueira*. Trata-se de uma manifestação publicitária onde os valores do bem e do mal são claramente estabelecidos a partir dos preceitos mais fundamentais para a ciência e para a política moderna: a batalha entre a vida e a morte. Portanto, esse anúncio possui a característica de conectar e entrecruzar polaridades biológicas e morais, com dicotomias de gênero a partir da fusão entre as ideias de mal, morte, doença e fraqueza de um lado e do outro conectam-se os ideais de bem, vida, saúde e virilidade. Tal polarização é recorrente nos periódicos da época, por isso mesmo não foi necessário ao anunciante a utilização de descrições detalhadas de seu produto, supôs-se que o leitor compreenderia exatamente o que significa. Os próximos anúncios possuem os mesmos ideários:



FIGURA 40: ANÚNCIO SUCCULINA (1911)

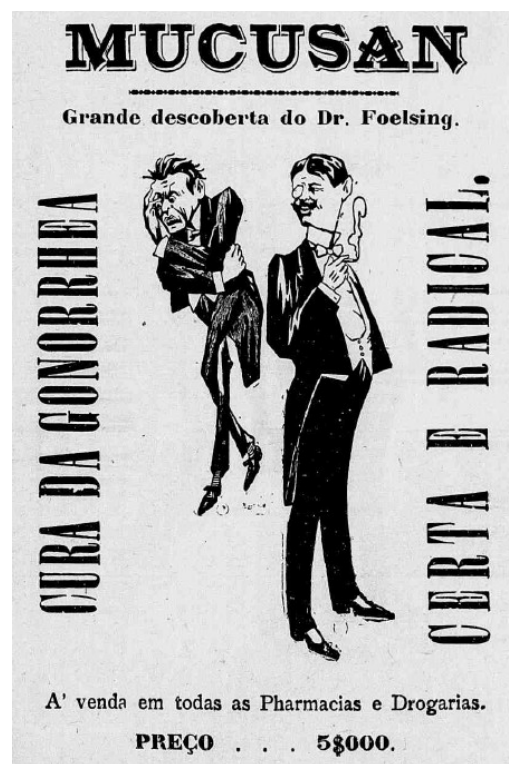


FIGURA 41: ANÚNCIO MUCUSAN (1911)

Não é por acaso que esses dois anúncios foram publicados na mesma página da revista *O Olho da Rua*, percebemos que ambos têm o mesmo tipo de argumento, ainda sendo de anunciantes diferentes. Assim como o anúncio do *Elixir de Nogueira*, o do *Mucusan* estabelece dois quadrantes que posicionam do lado esquerdo um homem esquelético, esquelético, tão nervoso e dolorido a ponto de cruzar as pernas de sofrimento. Seu rosto demonstra um infortunado estado de espírito, suas feições são de pânico e precipitação, seu cabelo é despenteado e sua estatura é baixa, diminuta por sua postura corporal retraída, ainda mais reduzida pela perspectiva estabelecida entre sua relação com o *outro homem*. No quadrante oposto da propaganda encontramos esse *mesmo* homem então recomposto e altivo, seu corpo assume a retidão da forma e da pose, seus ombros estão relaxados e estirados e sua feição é de perfeita tranquilidade.

Se observarmos melhor podemos encontrar algumas diferenças entre uma figura e outra que não são da ordem física da gonorreia. O homem doente porta roupas amassadas e mal postas, seus cabelos são despenteados e seu rosto absolutamente imberbe. Do outro lado encontramos um homem com roupas limpas e bem passadas, seu cabelo é impecavelmente penteado, seu rosto apresenta um disciplinado bigode e um distinto monóculo; há no pescoço uma sutil e bem posta gravata borboleta, para completar a composição esse cavalheiro


sustenta em sua mão uma esfumaceante cigarrilha, símbolo do *chic* e do *smart* para os homens da época<sup>72</sup>. Ora, esses últimos elementos não fazem mais parte da questão da saúde, pelo contrário, estão na ordem da estética e da moda. Sabendo que a gonorreia é uma doença que normalmente se propaga através dos *prazeres da noite*, então podemos perceber que o homem doente não está apresentado apenas como um sujeito em mal estado de saúde, ele está desenhado como um sujeito em mau estado social, enquanto um boêmio, um homem esgotado pela vida e pela noite, por isso mesmo esse aspecto deplorável com que é apresentado. Já o segundo cavalheiro é o homem saudável e respeitável, que além de saber a boa composição das roupas está curado de sua doença e de seu estado de aparente degenerescência social e moral.

O que observamos nesse primeiro anúncio podemos comprovar na propaganda de *Suculina*. Como um medicamento dermatológico, o apelo do anúncio se concentra na pilosidade do corpo masculino, se antes de utilizar o promissor cosmético o homem é apresentado absolutamente careca e imberbe, após o uso esse mesmo homem é posto como alegre e altivo, agora com vastos cabelo e bigode. Todas as funções apresentadas pelo remédio referem-se à estética do corpo masculino, onde se expressa um valor e uma nobreza social ao homem com amplo cabelo, limpo e sem caspa, com a pele sem marcas, sem sardas sem espinhas, enfim, um homem portador de um corpo cheio de símbolos correlatos à sua moral e à sua vida público/privada: um corpo reto, limpo e liso, sem nenhum tipo de manchas, sinais ou rugosidades comprometedoras. É nesse exato momento em que se emaranham os valores sociais, os signos físicos e as delimitações estéticas que podemos perceber a ambiguidade da ideia de uma *imagem do homem*, ora, é o semblante físico, seus signos corporais e valorativos que definirão tanto o que esse homem é para si mesmo (subjetividade) como o que ele é para a sociedade que o cerca (intersubjetividade), modelarão tanto sua imagem física quanto sua imagem social, sendo que ambas [ou a mesma] devem ser incansavelmente cultivadas para que se possa afigurar ao semblante de um homem modelo a ser seguido por todos aqueles que desejem ser bem vistos.


---

<sup>72</sup> Para saber mais sobre as simbologias da cigarrilha classificada enquanto um elemento masculino e moderno, Cf. BOTTON (2011) e MACHADO (2007).

**Eu era assim**



**CHEGUEI A FICAR QUASI ASSIM**




**Soffria horrivelmente dos pulmões, mas graças ao milagroso xarope**

DE

**ALCATRÃO E JATAHY**  
preparado pelo  
Pharmacentico **HONORIO DO PRADO**

**Conseguí ficar assim**



**Completamente curado e bonito**

**ESTE XAROPE CURA**  
Tosse, Bronchite, Asthma, Rouquidão  
**COQUELUCHE, E ESCARROS DE SANGUE**

Unicos depositarios na Capital Federal — **J. M. Pacheco & C.**  
Rua dos Andradas n. 59. — Em  
Coritiba :—Pharmacia Allemã  
Praça Tiradentes n. 18

FIGURA 42: ANÚNCIO XAROPE DE ALCATRÃO E JATAHY (1889)

O argumento do *antes e depois* é o mesmo dos anúncios estudados anteriormente, a imagem do homem considerado sadio é idêntica aos anteriores, inclusive nesse caso o anúncio atesta que esse homem está *completamente curado e bonito*. Novamente encontramos o atrelamento discursivo entre os valores de saúde e beleza, uma vez que esse xarope se pretende curativo para diversas doenças e não se propõe a atuar em nenhum efeito estético ou cosmético. Em outras palavras, esse anúncio reafirma o jogo de oposição entre o polo positivo que compreende o bem, a beleza, a saúde, a virilidade e a vida contra o polo negativo do mal, da feiura, da doença, da fraqueza e da morte. Mas em meio a valores tão centrais e tão sérios para aquela sociedade, de início é impressionante que encontremos chacotas como a seguinte poesia/inserção publicada poucos dias depois da edição do anúncio anterior:

Eu era assim

I

Quinze annos, bella idade,  
Sonhos róseos, mocidade,  
A mocidade sem fim!  
Pintava o diabo a quatro  
Ia pomingo ao Theatro...

II

Mas uma vez, caiporismo  
Levado pelo lyrismo!  
Não tive mais conta em mim!  
Fui pedil-a em casamento.  
Cheguei a ficar assim!!

III

Mandaram-me p'ra fazenda  
Do papá, bem boa tenda  
Lá de minas no confim  
Matei um burro em gallopes,  
E com isso e os taes xaropes  
Consegui ficar assim

[Anônimo]

(A REPÚBLICA, 24 de setembro de 1899, p. 03)

Essa piada/poesia de humor bastante ingênuo e bisonho acaba desencobrendo uma das ferramentas argumentativas utilizadas pela propaganda a que se refere. Trata-se do humor, do riso e do escárnio que singelamente nos salta aos olhos quando lemos aqueles anúncios. Ora, o que essa poesia fez foi uma piada intertextual encima de um anúncio que já era uma comédia, ou seja, trata-se de um *metachiste* onde o poeta ri do riso do propagandista, e ao fazer isso nos demonstra que não apenas a seriedade mas *o riso* está em jogo nessa trama discursiva. É sintomático o fato de boa parte dos periódicos da época, mesmo os que não possuíam uma vertente humorística declarada, se preocuparem em lançar um tom cômico e jocoso para seus conteúdos, nos parece que tal elemento é importante para compreendermos as publicações daquele contexto.

Se percebermos bem, quase todas as imagens dos anúncios anteriores são expressas com a utilização de linguagens caricaturais<sup>73</sup>, ou seja, o elemento do cômico e do jocoso está o tempo todo presente pelos exagerados traços corporais que se contorcem em uma paradoxal imagem masculina simultaneamente séria e engraçada. É evidente que a limitação técnica e

<sup>73</sup> Segundo Joaquim da Fonseca “A caricatura, é a representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou idéia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco. É um desenho que, pelo traço, pela seleção criteriosa de detalhes, acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou de um fato. Na maioria das vezes uma característica saliente é apanhada ou exagerada” (FONSECA, 1999: 17).



financeira dos periódicos da época restringia o uso exacerbado de fotografias ou imagens de melhor qualidade. Mas o uso da caricatura, além de ser uma restrição técnica, é uma intervenção intencional, uma vez que o riso era utilizado como uma das mais eficazes ferramentas políticas nas revistas de humor da época, segundo Kaminski “as charges e caricaturas [...] têm uma carga opinativa, pois ao fazer chacota de algum assunto, estão se posicionando diante dele. Assim como, também, ao representar certos personagens locais (políticos, literatos) muitas vezes os homenageiam” (2010: 161). Então, qual é a relação dos mecanismos do riso caricato com uma *imagem do homem*?

O filósofo Bergson percebe o riso como um fenômeno social e coletivo, para ele, “o riso precisa de eco [...] nosso riso é sempre o riso de um grupo. [...] o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (BERGSON, 2001: 04-05), ou seja, o riso se estabelece em uma dimensão social que “é tão frequentemente relativa aos costumes, às ideias – aos preconceitos de uma sociedade, para darmos nomes às coisas” (BERGSON, 2001: 103-104). Para agir socialmente o riso não atua na área da singularidade, mas sim se utiliza de tudo o que é genérico, escolhe *modelos de pessoas* a serem ridas, tal como o palhaço, o distraído, ou nesse caso, o homem doente/deselegante, isso se dá imperativamente: “A comédia pinta caracteres que já conhecemos [...]. Ela anota semelhanças. Seu objetivo é apresentar-nos tipos. Se houver necessidade, chegará a criar tipos novos” (BERGSON, 2001: 122-123). Desta forma a comédia, assim como a caricatura, organiza e apresenta vários exemplares de um mesmo tipo ideal<sup>74</sup>, mal-aventurados modelos que incitam o riso, justamente por não compartilharem dos modos sociais daqueles que deles riem.

Assim, “o riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo. A sociedade vinga-se por meio dele das liberdades tomadas com ela” (BERGSON, 2001: 146) e define os padrões, encontra aquele tipo que possui as características que não deseja e ri daquela excentricidade como forma de punição simbólica ou, nas palavras do filósofo, “*trote social*”. Podemos encontrar nos estudos de Robert Darnton acerca do *charivari* um bom exemplo desse procedimento descrito por Bergson:

---

<sup>74</sup> Esse mesmo procedimento de criação de tipos é exercido também pelas ciências humanas, pelas instituições e pelo poder disciplinar, pela moda, pelos modos e pela moral social. Ver o capítulo anterior.

O carnaval era um período de crítica, para os grupos jovens, particularmente os aprendizes, que se organizavam em "abadias", dirigidas por um pretenso abade, ou um rei, e faziam *charivaris* ou passeatas burlescas, com música grosseira, cujo objetivo era humilhar maridos enganados, maridos espancados pelas mulheres, mulheres casadas com homens mais jovens ou qualquer um que personificasse uma infração das normas tradicionais (DARNTON, 1986: 114).

Percebamos o *charivari* justamente como aquela prática social que irá ridicularizar o comportamento desviante, mais ainda, percebamos na descrição de Darnton que o alvo do *charivari* é justamente aqueles que apresentam *déficits* de virilidade, os homens que posicionam-se em relação de inferioridade frente as mulheres.

Notemos que a função desse mecanismo do riso e do *charivari* não é apenas denegrir a diferença, antes disso, se faz presente certa função pedagógica, o riso “ ‘castiga os costumes’, nos faz tentar imediatamente parecer o que deveríamos ser, o que sem dúvida acabaremos um dia por ser de verdade” (BERGSON, 2001: 15), é assim que a aversão a ser alvo da chacota subjetiva um indivíduo, torna-o refém de determinados comportamentos e visões de mundo consideradas socialmente desejáveis, “por meio de certos dispositivos de ritmo, rima, e assonância, nossa imaginação pode ser embalada [...] ficando assim preparada para receber docilmente a visão sugerida” (BERGSON, 2001: 45).

Assim como na caricatura, esse modelo de homem que motiva o riso também recebe atributos de corporalidade, para Bergson “é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral” (BERGSON, 2001: 38), ou seja, o riso atua justamente nessa transposição entre a característica física para a moral, ou a partir de uma exterioridade física que repercute numa cômica intimidade psicológica, num processo onde encontramos “o corpo sobrepujando a alma. [...] a forma querendo impor-se ao fundo, a letra chicaneando o espírito” (BERGSON, 2001: 39), isso faz da caricatura uma forma de fisionomia jocosa, onde os traços mais salientes da corporalidade daqueles desenhos são exacerbados no intuito de produzir um efeito humorístico; ou também está em jogo o sentimento de pena, que pode ser um grande risco para aqueles de corpo ou de vestes que fogem do padrão estabelecido como belo e normal. Isso pode ser esclarecedor se retornarmos aos anúncios anteriores e percebermos quanto aqueles homenzinhos mal traçados apresentam contorções, exageros de proporções, formas físicas que nos fazem simultaneamente rir e sentir pena de sua corporalidade saliente. É justamente esse procedimento que estabelece padrões de aceitabilidade por vias da rejeição social, onde se desqualifica e se ri da excentricidade e, por oposição, se constrói um domínio do normativo e

ensina aos homens como não devem portarem-se para não correrem o risco de serem ridicularizados, por exemplo, há passagens que mais parecem jocosas sabatinas sociais:

#### Pesos e Medidas

A pança do Mucio pesa 464 k. 159 e mede de circunferencia 2 leguas e 3 kilometros. [...]

O nariz do Affonso Camargo mede perto de 5.739 kilometros, isso é, quase a extensão do rio Iguassú.

O pés do Generoso abrangem uma supercie de 528000 kilometros quadrados. Maiores que a Hollanda e a Belgica reunidas.

O sebo existente na golla do sobretudo do João Taborda, segundo os cálculos do distincto industrial Sr. Graitz, dará para a fabricação de 5 mil e tantas velas, restando uns 500 kilos para a fabricação da graxa.

A inteligência do Queiroga não foi possível calcular, visto ser microscopica.

O perfume gasto pelo Xaxeco Dulcinéa daria para fazer a criação de um novo Oceano.

A careca do coronel Monteiro tem uma extensão de milhões de kilometros. Uma locomotiva da E. F. Rocinha [...] nunca chegaria ao fim.

As orelhas do João Burro tem 4.600 metros de altura. São os mais elevados edificios do mundo. [anônimo]

(O OLHO DA RUA, 20 de março de 1909, p. 06)

Aqui encontramos uma síntese do estilo da caricatura transliterado em palavras, onde cada traço corporal desses *homens/tipos* é hiperdimensionado para que o absurdo das formas e das comparações produza um efeito de comicidade. Aqui estão hiperbolicamente expressas as características de homens considerados *aberrações*, alvos privilegiados das chacotas públicas. Por oposição, essas piadas estabelecem os formatos do homem a ser considerado normal: um homem de bigodes limpos; orelhas proporcionais e bem delineadas em altura, elevação e comprimento; não muito gordo mas não muito magro; de nariz mediano; de pés não tão grandes; com a gola limpa e seca; inteligente; perfumado, mas não em excesso; com cabelos vastos e bem cuidados. Se compararmos essa lista de *defeitos* com a inserção que define as características fisiognômicas do homem desejável, então perceberemos que estamos pisando no campo da psicologia e da moral, onde cada parte do corpo desses tipos masculinos funciona como um signo/símbolo de sua alma, de sua interioridade mais profunda e inalcançável.

Mas nesses maliciosos comentários do *O Olho da Rua* podemos encontrar outra dimensão de leitura que pode nos ajudar a compreender melhor esse contexto de subjetivação masculina. Gostaria de atentar para os parâmetros de comparação que essa documentação oferece: em primeiro lugar percebemos a comparação da superfície dos pés do Generoso com a Holanda e a Bélgica, pequenos países próximos ao epicentro da modernidade, a França.

Além disso, as imagens da locomotiva e dos *mais elevados edificios do mundo* são evocadas como padrões de analogia tão absurdos e imponentes que em comparação ao corpo dos homens chegavam a ser cômicos. Percebamos então como o riso a respeito do homem anormal está inserido num contexto de modernidade, em que os próprios parâmetros de comparação são ditados pelos movimentos das máquinas e pelas quilometragens absurdas proporcionadas pelos novos meios de transporte que surgiam na época. Nessa discursividade de fascinação são entrecruzados ideários estéticos, fisionômicos, psicológicos, morais, tecnológicos e epocais para a manutenção de um padrão masculino moderno.

Seja por meio dos anúncios mais sérios ou seja pelos mais jocosos, nas insígnias do corpo e da carne, acabamos sempre encontrando demandas de conduta e de corporalidade: deseja-se um homem intelectual, que saiba exercer seus conhecimentos científicos e artísticos para o bem da sociedade; um homem com boa imagem, entendendo por isso a seriedade nas ações públicas e privadas, a responsabilidade com uma verdade de si e do mundo, o compromisso pela manutenção dos mais altos valores morais e sociais; por fim, a amabilidade e a cortesia de um homem que seja dócil para o trabalho e para a família, um homem respeitoso e guardião, que proteja e zele pelo bem estar do lar e da cidade, aquele que honra os compromissos sagrados com sua esposa, que esteja de acordo com o padrão social de uma cidade civilizada e moderna, como havia de ser Curitiba. Influências diretas numa subjetividade masculina que aos poucos vai sendo modelada e docilizada para responder com prontidão a uma sociedade que clama pelos valores de ordem, progresso, trabalho, família, reprodução, retidão física e moral. Todos esses preceitos vão aos poucos afirmando aos homens de que é essa a função de seu corpo, de sua imagem, de sua sexualidade.

### 3.5 Linhas entrecruzadas, homens inconstantes: as singularidades e os paradoxos masculinos através das crônicas e sua linguagem.

Desde o primeiro capítulo até esse momento trabalhamos com discursos bastante amplos e pouco delimitados a especificidades espaciais ou cronológicas, com isso pudemos destacar a construção de valores e ideais de uma masculinidade que se demandou cada vez mais moldada e controlada pelos discursos modernos. Pudemos constatar a existência de um dispositivo<sup>75</sup> que subjetiva os homens a responderem de forma dócil a uma rede de poderes sociais, linguísticos, econômicos e culturais que os modelam. Porém, se nos reduzíssemos apenas a essa nefasta influência estaríamos correndo o risco de sermos simplistas e perceberíamos os homens como meras marionetes dos discursos e dos poderes disciplinares, capitalísticos e sexualizantes. De outra forma, o próprio pensamento foucaultiano que mais a fundo compreendeu essa mecânica do poder, repensou o papel por ela exercida. Em seus estudos genealógicos Foucault reinterpreta a imperatividade do poder ao propor que “não há [...] uma oposição binária e global entre os dominadores e os dominados [...] onde há poder, há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (FOUCAULT, 2010: 104-105), dessa forma as relações de poder se apresentam como múltiplas, rizomáticas e descentralizadas, atuando nas mais diversas direções, não apenas no sentido da dominação. Ou seja, não podemos definir um poder que disciplina sem pensarmos em seu contrapé, que são as dúvidas, os paradoxos, os abalos, os chistes ou os mais inexpressivos mal entendidos no interior das relações de poder como o humor e seus paradoxos. De certa forma, todas essas microrresistências se fazem efetivas justamente porque advém do campo da singularidade, da ação e do pensamento inovadores, da partícula mais heterogênea que não se encaixa nas generalizações ou englobamentos. Tal singularidade irreduzível não tem a potência de destruir as relações de poder, mas, com o tempo, podem causar fissuras através da manifestação da diferença e da singularidade. Segundo Deleuze

Foucault não emprega a palavra sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas os termos ‘subjetivação’, no sentido de processo, e ‘Si’, no sentido de relação (relação a si). E do que se trata? Trata-se de uma relação da força consigo (ao passo que o poder era uma relação da força com outras forças), trata-se de uma ‘dobra’ da força (DELEUZE, 2008: 116).

<sup>75</sup> Nesse caso, entendendo *dispositivo* como o entrecruzamento de diversos discursos (FOUCAULT, 2010).

Trata-se da possibilidade do sujeito fazer parte da construção de sua própria subjetividade, dobrar as linhas da subjetivação e imprimir em si mesmo os caracteres da diferença, da singularidade, de tudo aquilo que não está balizado pelo reto traçado da normatização. Uma breve opinião contrassensual pode ser suficiente para que a tensão se estabeleça no sistema de forças, especialmente se falarmos dos discursos da masculinidade. Para encontrarmos algumas possibilidades desses contrassensos à subjetivação masculina basta folhearmos algumas páginas dos mesmos periódicos que propagandearam o homem ideal e encontraremos enunciados bastante diferentes no interior das crônicas.

A crônica é um gênero literário bastante excêntrico justamente porque se encarrega de relatar situações específicas e estudar os casos a partir de suas singularidades. Não que os valores morais e sociais sejam negados, pelo contrário, os textos das crônicas estão estabelecidos fisicamente no interior desses periódicos propagandísticos e se posicionam ideologicamente no interior dos jogos de poder que estabelecem o homem modelo desse contexto de modernidade, mas por trabalharem a partir de um ponto de vista particular de um sujeito, que tem uma versão singular dos acontecimentos, as crônicas são capazes de formular discursos que opinam sobre fenômenos corriqueiros e cotidianos. Por isso mesmo a crônica pode ser politicamente ativa, uma vez que demonstra o quão frequente essa norma masculina não era um código inquestionável seguido por todos os homens. Basta outra voz, outra opinião, outra conduta estabelecida que então a masculinidade deixa de ser unívoca para assim tornar-se um verdadeiro campo de batalha discursivo:

#### Crônica da rua

Em Coritiba, como em todos os centros adiantados, existem duas classes antagônicas que não querem se ver nem pintadas: a classe dos artistas e a dos burguezes.[...] Enquanto o artista carambola pelos astros, em busca de tintas novas, o burguez, na sua ingenuidade de creança grande, se escarpacha em cima dos saccos de assucar em busca da doçura ideal do aroma.[...]

O artista esboça, veste, perolisa a imagem; o burguez endireita, costura, marca o fardo, porque á sua razão não pode conceber mais do que a imagem de um fardo [...] Pois o individuo, quando menos espera, está entrincheirado num envolucro de Banha. E a sua única preocupação é que a gaveta se encha a proporção que o cérebro se esvasia. Velar o cobre é melhor do que velar sonhos...[...]

“Stelio”

(O OLHO DA RUA, 22 de julho de 1911, p. 08).

Percebemos aqui uma discursividade que separa dois tipos de homens tomados como padrões caricatos (o artista e o burguês), onde são utilizadas as características físicas e morais de ambos para distingui-los e contrapô-los. Ou seja, já podemos notar aqui que há o

rompimento de um discurso único de masculinidade para uma certa voz polifônica e agonística no interior dos mesmos periódicos da época.

O enunciado dessa crônica realiza uma irônica apreciação imagética e estética no momento em que põe o artista como aquele que *veste, perolisa a imagem*, em oposição ao burguês que se *escarpacha em cima dos saccos de assucar em busca da doçura ideal do aroma*. O cronista, a cada uma dessas caracterizações jocosas e depreciativas do burguês, responde com um elogio ao artista, representado por sua própria categoria de homens. Assim podemos observar que o modelo de homem burguês, que poderia facilmente ser considerado um estereótipo de homem saudável física, moral e imageticamente por um anúncio, passa a ser motivo de escárnio pela escrita de um cronista que estabelece outros padrões masculinos.

Aqui podemos notar um dos traços mais marcantes do gênero jornalístico/literário da crônica: o constante uso, explícito e implícito, de paradoxos, contradições e discursos que não raras vezes se chocam em vozes polifônicas. Por isso mesmo a crônica foi considerada um gênero *menor*, pois “não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa” (CANDIDO, 1992: 14), da mesma forma, também não tem pretensões a ser uma verdade única, definitiva e coerente sobre determinado assunto. Justamente por sua face corriqueira e banal a crônica “está sempre ajudando a estabelecer ou reestabelecer a dimensão das coisas ou das pessoas, [...] pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada” (CANDIDO, 1992: 14). Ou seja, o gênero se reserva a uma diferença quanto aos outros textos por ser altamente opinativo e parcial, por partir de um ponto de vista pessoal e anônimo a crônica simultaneamente protege e expõe o cronista uma vez que, por um lado lhe permite trabalhar sob a sombra do pseudônimo, e por outro lhe permite ser o protagonista de suas narrações. Por tais mecanismos, os cronistas recebiam grande liberdade para expressarem suas opiniões mais conflitantes, visões dos acontecimentos mais comprometedores, ações mais contrassensuais, sem terem de arcar com o ônus da escrita politicamente correta e da norma sociocultural da época. Muito longe de afirmarmos que as crônicas são reflexo idêntico da verdade dos acontecimentos, defendemos que o próprio gênero tem características literárias que nos permitem acessar outras visões dos padrões de moralidade e masculinidade a partir dos singulares pontos de vista expressos em suas linhas. É justamente por isso que a crônica se afasta da lógica de subjetivação capitalística, já que não se compromete com a construção de um homem universal, mas antes se relaciona aos feitos e pensamentos de homens locais e particulares, sejam eles *reais* ou fictícios. Nelas não é difícil encontrar críticas aos mais

significativos símbolos da modernidade, da masculinidade e do capitalismo, como é o caso da moda:

A moda

Ao Rodrigo Junior.

[...] Acima da politica, acima da religião, acima dos interesses e ambições individuaes, acima do estômago, do cérebro paira serena, excelsa na sua radiosidade suprema de rainha despotica, impondo, dominando - nos salões luxuosos, nos theatros, nas ruas e nas praças, a moda.

O estômago, o primus inter pares dos maus tyrannos que martyrisam a humanidade, pode estar reclamando importunamente alimento; a pessoa pode estar se estorcendo de fome — mas ha de estar trajada ao rigor da moda—costume art-nouveaux, adequado á saison botinas chies dernier cri, chapéos dernier bateau, extracto up to date, custando esse ajaezamento, irrisóriamente pretencioso, rios de dinheiros quo., não correm, na maioria dos casos, pelos pagos dos smarts. A moda é um infame, um miserável inimigo da saude, da tranquillidade. Impiedosamente ella maltrata seos incondicionaes adoradores.

Um dia encontrei em meio da nossa grande artéria um meu amigo, muito dandy, mas tambem muito ignorante. O coitado vinha quasi a chorar, pisando em ovos, no modo chulo de dizer do povo. As botinas comprimiam-lhe, sem dó, os pés-causando uma dor levada dos diabos. O coitado para andar-pisava com as pontas dos pés mal tocando na calçada...

-Que é lá isso homem? Tens ahi uma cara emburrada, de quem comeo e não gostou ?

-Ah ! meo amigo, são estas botinas que me estão judiando...

- Porque não as tiras ?

- Ora!! Pois eu lá havia de praticar essa idiotice! Não sabes tu que ellas estão fazendo furor ? Estão na moda ? Não tens visto como os nossos elegantes só usam dessa qualidade?...Isso si eu tirasse-a,por um momento siquer, estava desmoralizado, perderia o bom renome que, graças á minha actividade, aos meos amados fornecedores e aos meos sonantes cobres, gozo no nosso, já adiantado, meio social.

—Qual moda ! Qual nada ! Atira fora essa barbaridade e calça um par que te não incommode... Que ganhas em andar todo espartilhado, todo perfumoso, com os callos cruéis a arder horrorosamente ?

—Ah ! meu amigo tu és um matuto, um homem que nunca foi á grande e ultra-civilizada metrópole brasileira... Até logo meo caipira.

E o meo amigo lá se foi; muito concho de si, sorrindo compungidamente do meo supíno atrazo e liberdade em matéria de moda... Era elle um vassalo fanático, um adorador incondicional - da terribilis déa e eu... sou um livre, um homem que não admite, não conhece omnipotencia em coisa alguma.

Arauto d'Avillar.

(O OLHO DA RUA, 21 de março de 1908, p. 22)

Nessa crônica podemos encontrar um discurso que se posiciona contra todo o frisson causado pelos anúncios da boa vestimenta masculina, junto disso, a crônica realiza uma enfática crítica a todos aqueles que são *escravizados* pela moda e também pelos modismos da modernidade. É evidente o tom bem menos ameno do cronista se comparado à crônica analisada anteriormente. Se naquela o burguês era ridicularizado mas aparentemente tolerado, aqui o *homem da moda* é ferozmente detratado pelo cronista, que no primeiro momento



realiza uma crítica teórica da moda, colocando-a como uma *religião* que todos seguem sem nenhum tipo de reflexão a respeito. Não esqueçamos que essa mocidade intelectual a que o cronista se inseria era ferrenhamente crítica à religião, especialmente a católica (MARCHETTE: 1999). No segundo momento o cronista narra sua versão do encontro com um amigo descrito como *muito dandy, mas também muito ignorante*. Em tal caracterização a masculinidade *chic* que havia sido positivada pelos anúncios de moda passa por uma inversão simbólica e valorativa e é então aplacada pelo termo da ignorância. Ao propor o abandono da desconfortável veste o cronista é acusado de ser caipira, matuto e incivilizado, definindo uma tensão entre duas posições discursivas opostas: o narrador, defendendo os valores da liberdade de vestimenta e seu amigo, como excitado entusiasta das simbologias da moda moderna. No argumento final a discussão não é resolvida sendo que o parecer fica a cargo do próprio cronista que acusa seu amigo de *vassalo fanático* e se autodenomina um homem livre que não conhece onipotência em nada. O argumento principal dessa crônica é certa insubmissão às normas da moda que estabelece uma crítica à própria forma com que se padronizam os valores de estética e de modernidade na época.

O interessante nessa crônica é justamente o estabelecimento de uma segunda opinião nessa conversa entre amigos, o diálogo pouco conciliável entre duas vozes antagônicas. Ainda que o cronista como mestre de sua escrita tenha transmitido todo o tom de razão para o seu próprio argumento, essa crônica abriu a possibilidade do leitor se contrapor à tal, que por ser crônica e particular já se mostra passiva ao questionamento.

Também gostaríamos de chamar atenção para o fato de muitas das crônicas serem dedicadas abertamente aos colegas intelectuais da época, essa é um exemplo disso. O cronista dedica seu escrito à “Rodrigo Júnior”, pseudônimo do poeta e romancista curitibano João Baptista Carvalho de Oliveira (1887 – 1964), que publicou diversas novelas e poesias na época, algumas impressas pela própria revista *O Olho da Rua*. Por ser uma crônica bastante ácida e abertamente depreciativa, acreditamos que a dedicatória é antes por concordância às ideias do intelectual amigo do que por zombaria a seus hábitos cotidianos. Essa relação entre os intelectuais deve ser considerada, dado que assim se faz perceptível o constante diálogo, as relações de amizade e influências múltiplas estabelecidas pelos cronistas da época, travando sentimentos mais carinhosos que as formalidades de um ambiente meramente profissional.

Mas não são apenas referências mútuas e pontos de vista críticos aos pensamentos vigentes que encontramos nas crônicas da época, justamente por ser crônico<sup>76</sup> esse gênero literário trabalha com as maleabilidades do tempo, e tal tempo é capaz de definir o antes e o depois que separa o enfermo do curado, o belo do feio, o bom do mau, da mesma forma como também é capaz de separar o dia da noite como momento das virtudes e dos vícios. Assim podemos encontrar a descrição da charmosa Rua XV “[...] onde passa *de dia* o burguez, a menina bonita, a normalista faceira, a costureira sympathica, o politico incomprehensivel, o militar cheio de basofia, o estudante risonho e *de noite* o mendigo, o gatuno ordinario [...] Eugenio Vidal” (O PARANÁ, 12 de agosto de 1911 apud BERBERI, 2006: 156). É notável na enunciação dessa crônica a formulação de uma dicotomia onde o dia é o tempo do trabalho e a noite o tempo da perdição, assim podemos encontrar um mundo noturno, onde o homem não é mais apresentado como honroso ou respeitável, mas antes, habitante de um lugar enfurnado de vícios e imoralidades.

Nas regiões do deboche

- Vamos à Cova da Onça, o campo vasto da libertinagem canalha, onde o vicio domina, e a prostituição impera, por entre risos velhacos, lagrimas hypocritas e palavras debochadas de boccas cosidas pela nicotina dos cigarros e pelo álcool dos licores, os mais variados? Escuta, Eugenio amigo, vamos ao centro do vicio, ao templo da carne, estudarmos a urbs viciosa, os boudoirs libertinos a rescender perfumes; vamos conhecer os mercadores do amor, as chanteuses insaciáveis, os jogadores marchantes e os bacharéis vagabundos e debochados? [...]
- “Depressa!... vamos conhecer os comparsas do espetáculo horrível e emocionante!
- Que tem, como disse um Scipio Siphelle, sobre a nossa imaginação, um attractivo maior doque aquilo que é bom e calmo.
- Justamente, o como Dante e Virgilio, percorremos o inferno da rua Visconde de Guarapuava, ode vivem cocotes gastas, jogadores profissionais e bacharéis malandros.
- Não, caro Eugenio, iremos como simples observadores. Quero-te um homem incorruptivel e não um idiota illusionista [...]

Eugenio Vidal

(O PARANÁ, 24 de abril de 1911, apud BERBERI, 1996: 180)

Atentemos para a própria composição sonora do primeiro parágrafo desta crônica, que por sequencias de adjetivações do mais baixo calão nos transmite a sensação de um mundo de voracidade, velocidade, vício e libertinagem. Temos aqui a ambientação da vida noturna bastante diferente daquela sociedade ordeira e normativa a quem se destinava os anúncios e as inserções estudadas anteriormente.

<sup>76</sup> A palavra crônica é alusiva a *Chronos*, deus que personifica o tempo dos homens.

A estratégia de utilizar o corpo como desdobramento moral é mantida pelo cronista ao mostrar que os lábios da mesma boca que revela o caráter de um homem é, na noite, cozida pelo cigarro e pelo álcool. É interessante percebermos como os signos de positividade e negatividade de determinado sujeito são invertidos de acordo com a situação. Na caricatura da propaganda de Mucusan o homem apresentado como belo e saudável está fumando a mesma cigarrilha que nessa crônica apodrece na boca dos jogadores considerados vagabundos e viciados. Inversão semiótica ou continuidade do mesmo hábito pelo mesmo homem?

Por duas vezes o cronista põe os próprios bacharéis como membros desse cosmo moribundo, ora, se tão altivo e poderoso grupo do mais alto escalão social também faz parte da noite viciada é porque qualquer homem haveria de estar sujeito a cair nas venturas e devaneios da noite moderna. Isso se demonstra a tal ponto que o próprio amigo *Pessimista* de nosso cronista, como defensor da sanidade e transparência moral, observa que o passeio será apenas de observação, já que quer dele *um homem incorruptível e não um idiota illusionista*. A partir desses indícios é possível considerar corriqueiro que o mesmo homem considerado saudável faça parte desse ébrio universo justamente pelo caráter corruptível das atrações da modernidade.

Inicialmente percebemos nessa crônica um tom bastante crítico aos males modernos como o álcool, a prostituição, o jogo, e a degenerescência dos valores familiares e humanos. Porém, discursivamente falando seus enunciados estão no interior de uma ordem de dizibilidade onde não é implícita a excitação com esse mundo ilícito e libertino. Novamente percebemos o aspecto paradoxal no escrito do cronista que ao mesmo tempo que critica os *hábitos corruptos de uma sociedade degenerada*, também acaba por descrever esse mundo noturno de forma absolutamente interessada e excitada, como se a noite lhe causasse simultaneamente repulsa e atração. Podemos encontrar essa mesma atitude paradoxal quando estudarmos os discursos das crônicas sobre o *bello sexo*:

#### O Hotel

[...] - Vae em progresso, não vês? Quem diria que esta pacata capital de há dez annos atraz, sem cinemas, sem tavolagens doiradas, e sem hotéis, havia de chegar dentro em pouco a essa perfeição...

-Perfeição? – atalhei, curioso d'uma definição cabal do conceito um tanto ambiguo.

- Pois não vês este hotel, branco pombal onde as loiras chanteuses arrulam á meia luz discreta dos boudoirs trescalantes do perfume estonteador do Houbigant e das pomadas? Pois são estas divas, José amigo, as pombas mensageiras da civilização e... do vício. Lá está na sacada a Josette [...] E a Emile, Jeane, a morena filha da Cotte d'Azur, a Lia, outra endiabrada filha do boulevard todas ellas, caro amigo, pra cá vieram como as andorinhas trazendo nas retinas azues ou negras as visões

maravilhosas desses paizes de alem-mar onde o amor tem a existencia exotica das plantas de estufa [...] Anda cá, vem contemplal-as de perto, meu ingenuo! [...]

A historia de todas as mercadoras do Amor que passam pela vida a cantar como as cigarras até o final estoio n'um leito de hospital. É o riso não raro embargado pela lágrima prestes enchugada para não annuiar o semblante que deve apparecer risonho para valorisar o beijo e outras caricias correlactas.

[...] São ellas as sacerdotisas do vicio e as mensageiras - pra que não dizer - de costumes que, embora abomináveis aos olhos pudicos d'uma sociedade patriarchal, vinculam-se às grandes civilizações jamais comprehendidas sem os grandes vicios...

- Tiras d'ahi a conclusão, atalhei de ser o hotel o batedor d'uma cultura que jamais pode se apresentar exclusivamente sob o véo impenetravel de Vestal!?

- Que dúvida, José, hoje não se comprehende uma cidade moderna, uma urbs smartisada sem estes templos do Peccado.

J. Cayobá

(O PARANÁ, 20 de fevereiro de 1911 apud BERBERI, 1996: 158)

As *damas da noite* são apresentadas sob a ambígua ótica do fascínio e do infortúnio. As comédias e tragédias do hotel/prostíbulo são narrados como um *mal necessário*, que tem o poder de relegar ao passado a sociedade patriarcal em nome da civilização, *jamais comprehendida sem os grandes vícios*. Assim o hotel/bordel é definido como batedor de uma nova cultura e as *cocotes* são apresentadas como as mais legítimas representantes desse ideário moderno, as *moças do hotel* são mostradas como excentricidades tão atraentes e excitantes quanto os cinematógrafos ou os produtos importados pela *Casa de Novidades*, numa compreensão da prostituição como um fascinante mundo a ser usufruído e a mulher de má fama como mais um dentre os deleites da noite, a ser aproveitada antes que o sol raie e a ordem moral volte à austeridade do dia. Porém, há outro estereótipo da mulher nesse campo discursivo que é o modelo da esposa ingênua e passiva à espera do marido que lhe ilude das mais diversas formas:

#### O Cuco

Não havia um meio de conseguir que o Roberto ficasse uma noite em casa fazendo companhia á senhora; havia de sahir por força depois do jantar, sosinho, e só voltava ás dez horas, ás 11 horas, e mesmo algumas vezes depois da meia noite. A senhora, que era uma santa como todas as mulheres de maridos notivagos, não se lastimava, pedia ao Roberto que a levasse consigo, não lhe perguntava siquer por onde tinha andado, quando o via um pouco mais tarde, o que raras vezes acontecia, porque, em regra, quando o cuco da sala de jantar dava dez horas, já ella, coitadinha, estava ferrada no somno (O OLHO DA RUA, 03 de Outubro de 1908, p. 18).

Aqui a mulher recebe sua tradicional faceta de candura e docilidade, diferente do marido que a abandonava em busca dos prazeres da boemia. Se a noite é apresentada ao homem como o tempo da ação libertina, para a mulher a noite é o tempo da passividade, do engano e da inocência do mundo dos sonhos. Enquanto ela dorme, seu marido que, de dia, *pela força do trabalho sustentou honestamente o lar*, de noite sai para a *trottoir* noturna. Essa

inconstância masculina pode ser observada quando as crônicas se referem ao jogo e à beberagem naquela sociedade:

A Urbs Viciosa

Deante da mesa de panno verde, o homem por mais pacato e honesto que seja, se transfigura no individuo turbulento e cheio de ganancia, vendo em cada parceiro, não mais o amigo, sinão o surrupiador dos seus haveres mediante o azar terrivel que a uns cumula de beneficios e a outros rouba a ultima pecunia levando com a honra a subsistencia da familia do jogador. Curytiba é já um campo sofrível de jogatina. [...] Materialmente é grande a differença entre a roleta da alta roda e as baiucas da baixa camada social, mas moralmente é nulla, tal a connexão no modo de agir de ambas.[...] É assim que as vezes vemos com surpresa o brilhante bacharel no ultimo extremo da "pindayba", elle o leão da moda e o arbitro do smartismo, enquanto o Moreira, o antigo cocheiro de bondes, bafejado pela sorte, n'uma cartada [...]. Na tavolagem inferior é outro o quadro, sinão no modo, pelo menos na forma, apresentando até uma face mais moralizada, que é a ausencia de mulheres. Alli não entram as pegadoras e o seu Antonio, o feliz dono da baiuca, diz sempre com sua immensa autoridade de homem casado e sério e honrado, não querer bandalheiras, no seu estabelecimento que é muito creditado, pois nelle até a policia, a policia, vejam bem! vae fazer o sei joguinho lá por volta das 11. [...]

J. Cayobà

(O PARANÁ, 30 de novembro de 1911 apud BERBERI, 1996: 165)

Aqui o cronista aponta que justamente o mesmo homem desejado e requerido socialmente se transforma no mais viciado apostador frente ao pano verde da jogatina. Basta uma boa aposta, uma dose de álcool e algumas prostitutas para que esse homem se *transfigure*, onde o próprio termo transfiguração refere-se literalmente à uma transformação de figura, de imagem, e não necessariamente de essência. Segundo essa crônica, assim como a velha lenda do lobisomem frente à Lua, esse homem transforma sua imagem física e moral ao agir com descontrole frente ao rolar dos dados. Esses não são apenas os mendigos ou os desclassificados, são também os *bacharéis incorruptíveis* que na noite se equiparam aos homens desprestigiados e de má fama como os antigos cocheiros. Esse é o relato da *outra face* de um homem que mancha sua imagem envolto aos braços das *cocotes* e dos vícios noturnos. Resta-nos perguntar em que classificação simplista caberia definir esse homem, ora, se ele é pertencente à dita *masculinidade hegemônica* então esse *status* é abandonado no exato momento em que senta com o velho cocheiro para praticar, par a par, suas apostas e para compartilhar com ele os praguejares de um ébrio enfurecido. Em outras palavras, o ato do jogo, da prostituição e do alcoolismo é parte de uma contraface discursiva, diferente daquela que apresenta o homem apenas como altivo e honrado. Absolutamente não se trata desse homem noturno ser outro modelo de homem, não podemos classificar esse jogo enunciativo como criador de outras masculinidades subalternas, concorrentes ou aliadas. É justamente o

mesmo homem que poderíamos considerar hegemônico que é apresentado pelo cronista como fugaz apreciador do álcool e seus odores, da prostituição e seus sabores.

O processo de subjetivação desse homem passa a tornar-se cada vez mais complexo e menos passível a uma definição fixa, uma vez que não temos mais a altiva imagem daquele inalterável cavalheiro robusto e honrado que guarda consigo as marcas corporais da honra, da disciplina e do respeito por seu lar. Esses discursos nos apresentam agora um homem diferente, que de dia pode ser o mais honesto dos bacharéis e de noite é o mais fanfarrão dos boêmios. Simultâneo a essa complexificação da masculinidade observamos a multiplicação dos próprios discursos que a definem, que agora precisam se reorganizar em polifonias para pretenderem alcançar um homem que cada vez mais escapa de suas tramas de definição binária e identitária. Afinal, que identidade impera sobre um homem tão volátil, que se *transfigura* ao passar dos raios do Sol para o sereno da Lua?

Poderíamos afirmar que a própria masculinidade enquanto identidade masculina demanda tal comportamento do homem, como se fosse próprio de sua *natureza masculina* se portar como virtuoso cavalheiro de dia e como viciado apostador de noite. A questão que colocamos é que isso pode gerar uma contradição com a própria ideia de *masculinidade*, ora, se entendemos por masculinidade uma identidade masculina então essa deve necessariamente abranger comportamentos específicos, definidos e constantes. Um conceito identitário tem por função restringir as ações de determinados indivíduos a fim de que eles respondam a finalidades específicas. Se concordarmos que a ideia de uma identidade masculina tem por finalidade a restrição do escopo de comportamentos de um homem a uma norma sociomoral, então os cronistas acabam definindo um alargamento da noção de masculinidade. Se para os anúncios há apenas um homem que tem como função o trabalho, a comedida vestimenta e a saúde física e mental, para as crônicas há muitos outros além desse, há os que se entregam aos vícios, alguns apenas dormem, há os que enganam suas esposas com amantes, ou os que jogam todas suas moedas, outros se divertem com seriedade, há também os espertalhões que tudo ganham e os iludidos que tudo perdem, enfim, existe uma multiplicidade de vivências masculinas que podem inclusive serem momentos distintos da temporalidade do mesmo homem antes considerado virtuoso e honesto. Essa multiplicidade de existências e ações para um ou para muitos homens acaba por si só embaralhando certos valores centrais de um ideal identitário fixo como uma *masculinidade hegemônica*. Ou seja, se um conceito identitário é mais preciso a partir do momento que define uma subjetividade de forma mais rígida, então a ampliação do escopo dos discursos sobre o que é e como se porta um homem faz com que a

ideia de masculinidade seja simultaneamente expandida e abalada, assim como a lógica de uma bolha de sabão que quanto mais aumenta mais perto está de seu colapso. Junto dessa hipertrofia da ideia de masculinidade podemos encontrar nas crônicas outros exemplos que fogem à restrição de qualquer conceito específico e dual de masculino/feminino, minando ainda mais o campo identitário do gênero/sexo masculino.

#### Conto a Vapor

Madame Gomes tinha um amante. Depois de duas horas de amor era sempre radiante que deixava o chalet, o ninho perfumado e macio que o seu adorado alugara num arrabalde distante. Como eram deliciosas aquellas entrevistas!

Á noite o marido em casa olhava-a apaixonado, supplicando que Ella repetisse mais uma vez que o adorava... E Ella a sorrir com malícia affirmava:

- Sim, meu querido, já te disse que te adoro...

Mentia: naquelle mesmo dia jurara vinte vezes que adorava unicamente ao amante.

---

Madame Gomes era muito feliz. Enquanto ás vezes o marido, gracejando, perguntava beijando-a si nunca aquelles lábios haviam tocado em extranhos lábios, ella revoltava-se muito vermelha, com uma ironia muda no olhar :

- Oh ! que idéa! Nunca!

Mentia outra vez: lembrara-se com prazer dos beijos que naquelle mesmo dia dera ao amante. Um dia (que ventura para o marido de madame Gomes!) ella lhe disse muito corada no leito conjugal: Tenho uma coisa para te contar...

-Que é? indagou elle curioso.

Madame Gomes sorriu graciosa- mente para o marido e approximando boquinha rosea do seu ouvido murmurou baixinho:

-Daqui a mezes serás pae...

Era a primeira vez que não mentia: sentia revolver-se-lhe no ventre o fructo do seu amor..

Ferrãozinho

(O OLHO DA RUA, 3 de abril de 1909, p. 19)

Se a traição era considerada privilégio masculino, então aqui tratamos de um caso de subversão de gênero, onde o homem é discursivamente posto do lado da ingenuidade e a mulher é apresentada como a amante maliciosa, astuta e eficaz. Essa crônica havia de pôr de ponta cabeças a ordem de gênero da época, mas isso também pode ser relativizado pelo imprescindível caráter crônico da crônica, ora, se à noite a Madame Gomes dava ao marido os beijos que *naquelle mesmo dia dera ao amante*, então seu tempo de ação imoral é o do dia, contrário do homem que tem a noite como companheira para a devassidão. Mas a ambiguidade se firma nessa crônica que não apresenta o marido como traidor, mas antes enquanto um homem ingênuo que acredita na honradez da esposa e na paternidade de um filho que não é seu. Assim nos parece que o recurso cômico, incansavelmente utilizado pelo cronista, nos faz rir depreciativamente desse homem fraco, que se permite enganar pela própria esposa mentirosa, tão mentirosa como todas as mulheres haveriam de ser, isso

apontaria para uma face tão moralizante da crônica como a encontrada nas demais. De uma forma ou de outra, a ambiguidade desse texto é o sentido que parece imperar, e mesmo que torne risível essa *traição feminina* a crônica está sendo relatada e publicada em um periódico de circulação aberta naquela sociedade. Isso significa que essa licenciosidade feminina está minimamente inserida nos contornos da ordem discursiva de tal sociedade que lê e ri dessas crônicas. Se tais ações são escritas e publicadas é porque são compreensíveis pelo grupo de leitores e por seus parâmetros de comparação, se são compreensíveis é porque de uma forma ou de outra fazem parte da ordem de pensamento e de dizibilidade desses sujeitos. Esse procedimento delicadamente ambíguo de questionamento e reafirmação das fronteiras discursivas de gênero pode ser encontrado nas crônicas referentes aos relatos íntimos dos intelectuais:

Depois das 6 horas - Ao J. Cayobá

Ao galhardo entardecer de um dia de sol, ao crepusculo bohemio, recebi por intermédio do mensageiro sorridente da empresa Brasil e Silva, a seguinte missiva:

“Eugenio amigo: Longo e Saudoso Abraço. Conforme combinamos espero-te hoje, sem falta, no meu gabinete, para damos um passeio pela cidade noturna a essa hora que você tanto aprecia e eu bendigo. Juntos então como Castor e Pollux, percorreremos as ruas sob a claridade dos astros, que nessa hora bordam o céu azulado, e ao silencio impressionante das horas mortas, contemplaremos o sublime espetáculo da noite envolta no manto argento do luar. Assim pois, conto com tua pessoa, para mim insubstituível, porque sempre apreciei os homens exquisitos” Do teu I. Ao acabar de ler esta missiva, um sentimento tragico, apoderou-se de mim. Mas quanto mais impacientava-me o tempo parecia aumentar, tornando-se insuportavel. Houve até uma ocasião em que julguei que o meu relógio tinha parado, mas não, elle, o meu amigo velho, ainda não caducava. Quando o ponteiro marcou 8 horas, deixei minha casa, pensando no doce convite com que o Poeta, meu amigo, me havia brindado. [...]

Eugenio Vidal

(O PARANÁ, 12 de agosto de 1911 apud BERBERI, 1996: 156)

Aqui o cronista é o protagonista da narrativa junto de outro homem, que pode ser deduzido a partir do recurso da dedicatória dirigida ao J. Cayobá, provável pseudônimo de um dos cronistas mais produtivos do jornal e autor que, junto de Vidal, relatou o mundo noturno da cidade na época. Não há como saber se o próprio Cayobá era o personagem relatado nessa crônica, porém, é provável que seja uma vez que os assuntos de suas crônicas se assemelhavam com as de Vidal, além disso a letra “I.” pode ser uma grafia imprecisa da letra “J” que muito se assemelham e poderiam facilmente serem trocadas ou mal impressas pelas tipografias da época, que por certo grau de amadorismo comumente apresentavam esse tipo de equívocos em suas publicações. Novamente podemos perceber as relações e parcerias estabelecidas pelos cronistas da época, tomando a prática jornalística e literária enquanto um círculo fraterno e afetivo. Em outras palavras, a partir do autorrelato do cronista podemos encontrar muitos detalhes e características de uma masculinidade que não passa



necessariamente pelo escopo do homem virilizado, especialmente se atentarmos para o imenso carinho mantido entre esses dois homens que tornam pública e oficial sua intimidade por meio da veiculação dessa crônica em um dos periódicos de grande circulação na época. A crônica/carta inicia com um *longo e saudoso abraço*, se utiliza de analogias aos inseparáveis irmãos *Castor e Pollux*<sup>77</sup>, atesta o apreço aos *homens exquisitos*<sup>78</sup> e finaliza com a sequência entre um pronome possessivo e uma contração [do teu I.], numa relação de intimidade exaltada a partir da utilização desses códigos afetivos utilizados pelos correspondentes. Mais *esquisita* ainda é a própria reação do destinatário *que vae desde o banal ao tragico*, de tanta alegria e excitação o cronista afirma pensar que o tempo parou, em exageros sentimentais que beiram as reações de um homem apaixonado. Não estamos aqui afirmando que trata-se ou não de uma relação homoerótica entre os intelectuais, antes disso nos interessa o conteúdo publicado da crônica. Ora, uma manifestação tão intensa de fraternidade e união entre dois homens propagado nos grandes periódicos da época nos demonstra que esse tipo de sentimento era de alguma forma compreensível, compatível com os moldes de masculinidade da época. Por essa via percebemos uma considerável diferença se pensarmos no homem viril que afirma o desejo pelas mulheres como algo biologicamente determinado:

Engano fatal

Apesar de narigudo e sovina. o Zeca seria o prototypo dos maridos, o marido-ideal, sem aquelles pruridos donjuanescos que irresistivelmente o impelliam ás conquistas amanteticas.

— Está-me na massa do sangue, não posso me dominar, costumava dizer ao compadre Adolpho; em vendo certos rabos de saias, vou mesmo na onda, dê no que der! [...]

Lindolpho

(O OLHO DA RUA, 1º de Janeiro de 1909, p. 11)

Percebamos que o argumento de Zeca é de que seu desejo por outras mulheres está no próprio sangue, não por acaso é esse o fluido vital que o anúncio do Vinho Caramurú do Dr. Assis considera como o líquido da virilidade e da saúde. Podemos ver o quão diferente é Zeca dos intelectuais da crônica anterior, o primeiro é demonstrado como uma forma de masculinidade que tradicionalmente conhecemos como vigorosa e potente. Quanto aos

<sup>77</sup> Segundo a mitologia grega eram irmãos inseparáveis, quando um deles foi morto o outro suplicou a Zeus pela vida do irmão. “Na Antiguidade, Castor e Pólux foram muito representados. Aparecem como dois magníficos jovens, geralmente coroados com um chapéu cônico (pileus), armados com lança, a cavalo ou a pé, junto dos seus cavalos” (HACQUARD, 1996: 24).

<sup>78</sup> A palavra “exquisito” é tão paradoxal como o conteúdo da própria crônica, podendo significar simultaneamente: 1 Excêntrico. 2 Que se encontra raramente. 3 Estrambótico. 4 Incomodado, adoentado. 5 Elegante. 6 Precioso. 7 Primoroso. 8 Excelente. 9 Que não é vulgar (DICIONÁRIO MICHAELIS DIGITAL: s/d.).

intelectuais não podemos afirmar o mesmo, embora não lhes restringimos o *status* da masculinidade. Assim, o argumento de que a masculinidade viril é intrínseca e incontornável aos homens da época parece insustentável pelas próprias crônicas que descrevem um homem bastante diferente daquele másculo cavalheiro de *sangue forte*:

#### Combate simulado

Vitalino é rapaz de coração boníssimo. Por um erro da natureza saiu homem, pois todo o seu jeito é de mulher. Delicado, affável, facilmente impressionável, sendo sobretudo muito sujeito á insinuações. Agora sente-se cheio de calor, abafa sua... mas se alguém diz estar fazendo frio, o bom Vitalino põem-se a tiritar como se o termometro marcasse 10 grãos abaixo de zero. Quando começaram os paranaenses a se alistar como voluntários o Vitalino, suggestionado pelo bello exemplo de civismo, todo tremulo, como si fora uma senhorita a assignar o contracto matrimonial, tambem riscou o nome na lista. Vieram os exercícios e o Vitalino sempre prompto foi um dos que raras vezes faltou á instrucção. Lembro-me ainda do dia em que foram distribuídos os fuzis. Elle é como eu da 1ª companhia commandada pelo capitão Heliodoro, um soldado ás direitas e que fez de cada um voluntário um seo amigo. Distribuiu-se armamento. O sargento de accordo com a lista ia chamando um a um: Fulano, e entregava uma carabina, um sabre e um cinturão etc. Afinal chamou: —Vitalino!

—Prompto, respondeu. E se foi pegar a carabina, vacillando como se embriagado estivesse e de cor mudada tinha assim uns ares da bandeira nacional: estava verde e amarello. Eil-o emfim de arma sobre os débeis hombros, direito, firme como um bravo.

Começam as evoluções pelas ruas e praças e combates simulados. O Vitalino ali anda sem nunca dar um tiro. A carabina sempre alumando conserva-se virgem...de fogo. Esquecia-me dizer que uma cousa nunca aprendera o Vitalino: era marchar em cadência. O seu passo andava sempre desencontrado e era feio, desageitado... No sabbado á tarde, houve aquelle combate simulado lá para as bandas do Azylo. Íamos na frente da columna de infantaria do partido branco. A fuzilaria inimiga crepitava insistente. As vezes o ronco terrível do canhão pelo flanco ou pela vanguarda fazia estremecer o solo. O capitão Heliodoro de um lado para outro, dando vozes de commando executadas promptamente attendia a tudo. Ora mandava avançar pela direita, depois pela esquerda, uma secção por aqui, outra por ali, aproveitando magnificamente as disposições do terreno. Foi no meio de toda essa complicada situação que elle divisou por entre o fumaral da pólvora, um voluntario que dava costas ao inimigo e se partia velozmente, num correr desageitado e feio. Reconheceu o Vitalino.

—Psiu ! Onde vae assim seu poltrão? Isso não, capitão, estou mas é simulando de medroso, respondeu elle a correr, a correr e indo se occultar por detraz de uma casinha branca que lá em baixo servia de apoio a nossa artilharia...

Enquanto isso a primeira, ora dando descargas, ora fazendo fogo á vontade, de pé, de joelhos ou deitada, mantendo-se sempre em correcta linha de atiradores, marchava para o alto dominado pelo inimigo e coberto da fumarada espessa dos canhões.

A.

(O OLHO DA RUA, 03 de Outubro de 1908, p. 23)

Discursivamente essa crônica nada tem de contraditória à normatividade da masculinidade, inclusive sublinha as características que considera femininas do soldado Vitalino<sup>79</sup>, estabelecendo e reforçando as fronteiras binárias de sexo/gênero. Com uma visão

<sup>79</sup> Percebemos a ambígua ironia do cronista que nomeia o personagem de “Vitalino” como alusão à vitalidade, uma das características masculinas mais ausentes no referido soldado.

sarcástica o cronista vai progressivamente ridicularizando os hábitos daquele *homem efeminado* se utilizando de efeitos literários que dão a entender que o *pomposo* Vitalino não estaria no mesmo nível de masculinidade dos demais soldados da infantaria paranaense. Assim o riso é novamente utilizado para ridicularizar a imagem pública daquele homem desviante, objeto e abjeto dessa crônica. Para isso, um dos argumentos mais explorados é que *nunca aprendera o Vitalino [a] marchar em cadência. O seu passo andava sempre desencontrado, e era feio, desageitado...*, em outra passagem Vitalino mostra *covardia* e foge da simulação de combate *num correr desageitado e feio*. Ou seja, Vitalino é relegado ao nível estético-moral da feiura justamente por ser um homem corporalmente pouco disciplinado, são seus desregramentos, seu *geito delicado, afável*, seus *debeis hombros* que o tornam tão excêntricos no interior de uma instituição militar que adota a disciplina e a docilidade dos corpos como imperativos primários. Se o autocontrole e a disciplina do corpo do homem são definidores da beleza e da feiura, também podem ser compreendidos como insígnias da masculinidade, assim o soldado Vitalino é posto no exterior dessa ordem de gênero.

Por trás da sabatina de comentários maliciosos o cronista está lentamente tornando público o riso de um homem que foge aos preceitos da masculinidade, e é exatamente nesse momento que podemos ver *por dentro* um ideário que se diz *de sexo*, pretensamente baseado nos preceitos biológicos, e no fim das contas acaba mostrando ser de gênero, baseado nos preconceitos sociais, morais e históricos definidores do que é ser um homem de verdade. Esse é um raro momento de desencaixe enunciativo entre o corpo e a sexualidade, a descontinuidade entre o domínio do sexo e o domínio do gênero de Vitalino foi pelo autor considerada um *erro da natureza*, justamente por nascer homem sendo que *todo o seu jeito é de mulher*, assim a masculinidade é definida pelo comportamento, pelo *jeito*, pelos modos, pela forma de portar-se, pela vestimenta, pelos movimentos, enfim, pela sua imagem e não pela biologia. Inversão sutil mas bastante significativa, onde o gênero não se adapta ao sexo, mas justamente o contrário, é a imagem daquele homem que define se a natureza foi sábia ou equivocada em sua construção. Assim, os anéis concêntricos da relação entre corpo e subjetividade são completamente invertidos a ponto da mais externa e superficial característica gestual ou indumentária definir diretamente na própria compreensão daquilo que se entende por *natural*. Ou seja, nesse contexto de inversão percebemos que a imagem estética e moral define o que haveria de ser um homem masculino antes mesmo de sua própria genitália. Caso houvesse desacordos entre os ditames de sexo e de gênero, como é o caso de

Vitalino, então o problema não posto na esfera da estética e muito menos da moral, é pensado enquanto um *erro da natureza*.

Os significados dessa crônica podem ser compreendidos mais a fundo quando percebemos que a figura fictícia do soldado Vitalino, alvo do silêncio e do ostracismo daquela sociedade, passa a tornar-se uma figura pública, publicada, publicável, lida, conhecida e reconhecida através dessa crônica. Provavelmente essa crônica fez com que muitos jovens corassem de rubro suas faces ao sabor da leitura: é esse efeito aparentemente inocente, mas brevemente subversivo que fez com que o cronista assinasse apenas com a letra “A.”, atitude bastante cautelosa para alguém ciente de que está brincando com uma ordem social masculina e militar bastante sólida e praticamente intocada naquela sociedade. A figura de Vitalino é o melhor dos exemplos de desvio discursivo à norma masculina estabelecida: por suas características excêntricas, diferentes e esquisitas [em ambos os sentidos da palavra] o jovem soldado estaria simultaneamente além e aquém da ordem de gênero da masculinidade. Com a publicação dessa crônica a posição aberrante de Vitalino passou a forçar a ordem discursiva e de gênero daquela sociedade para a que formas alternativas à normatividade masculina fossem considerados dizíveis, pensáveis e realizáveis.

Esse é o momento em que a ambiguidade da crônica e da linguagem solapam a própria intencionalidade do autor. Ora, se ele pretendeu realizar uma crítica moral ao soldado e suas ações excêntricas, pouco a pouco seu texto acabou apresentando ao leitor uma atitude de vida bastante diferente de dos padrões de masculinidade estabelecidos socialmente. Ora, se por acaso o cronista pretendia imprimir um tom moralizante e heterocompulsório ao seu escrito, podemos perceber que teve de sofrer os efeitos linguísticos dos paradoxos que o tempo e a singularidade das crônicas proporcionam. Ao circular por aquela sociedade, esse discurso pode ter servido de matéria prima para o molde de subjetividades dos mais variados tipos, justamente por ser ambíguo, o discurso das crônicas pôde ser apropriado por todos os tipos de homens sob as mais diversas formas, seja pelo escrachado riso moralizante, seja pelo sentimento de identificação com o soldado Vitalino.

Ao mesmo tempo, se mantém um ordenamento de mundo que sustenta a *imagem do homem* como definidora de sua exterioridade e de sua interioridade. Se concordarmos com Deleuze e Guattari de que a subjetivação é uma dobra do exterior para o interior de um sujeito, então podemos perceber que há, especialmente nos anúncios, uma enfática discursividade que buscou influenciar a subjetividade do homem moderno a partir de *moldes*

*exteriores* de seus corpos, especialmente sua fachada, definida pelas suas roupas, gestos, peles e pelos. Enquanto isso, as crônicas se basearam bem mais em sentimentalidades internas, psicológicas, de conduta, onde a dimensão do corpo havia de ser interiorizada e readaptada a uma subjetividade em constante descentramento discursivo e interpretativo que causou ruídos na subjetivação capitalística, na moralidade, na disciplina e na norma masculina daquele contexto. Em outras palavras, as narrativas singulares, como as encontradas nas crônicas, acabaram estabelecendo certa tensão discursiva e polifônica entre norma masculina universal e subjetivação singular, entre identidade e diferença, entre autonomia e heteronomia, entre o tempo do dia e o tempo da noite, entre a moralidade e a devassidão, entre a imagem particular de si e a imagem social do homem, individualidade e sociedade, numa ordenação sem uma síntese que relegue à superação nenhum das múltiplas posições desse embate. Em meio a tal tensão se encontram as construções subjetivas masculinas da modernidade.

## APONTAMENTOS FINAIS

No decorrer de nossas análises pudemos levar em conta, cada vez mais, que os retratos e os periódicos da época construíam e manejavam discursos acerca do gênero e da masculinidade na virada do século XIX para o XX. Tudo o que um homem que se pretendia respeitável poderia ser era descrito, aconselhado, posicionado, afirmado, detalhado, propagandeado, retratado e recomendado tanto pelas revistas quanto pelas fotografias daquele período. Em uma pesquisa muito análoga à nossa, estudando a construção da masculinidade na cidade de Florianópolis, Vanderlei Machado comenta que aqueles sujeitos eram representados enquanto “homens de papel” (MACHADO, 2007: 100). Concordamos com o historiador já que percebemos, da mesma forma que ele, que a própria existência subjetiva dos homens da época é delineada por esses discursos, que legavam ao sujeito suas posições sexuais e comportamentais no seio de uma sociedade. Levando esse argumento à frente, afirmamos que os homens da época não são apenas feitos de papel, como também *são feitos de papel dobrado*.

Para tecer alguns apontamentos acerca disto, gostaríamos de evocar duas possibilidades de interpretação do conceito de *dobra*, trabalhadas rapidamente no decorrer de nosso estudo. A primeira concepção aposta na inconsistência da antiga crença de que os homens possuem *um eu interior*, que é individual e autônomo, responsável e consciente de suas escolhas e condutas, que se é capaz de transformar o mundo mas que é pouco afetado por ele. A noção de *dobra*, nesse caso, é a metáfora mais apropriada para compreendermos a construção do processo de subjetivação moderno, compreendido como a formação da *interioridade* do sujeito/homem. Para nossa leitura, tal interioridade não passa de fragmentos do *exterior dobrados de fora* para constituir um *interior*. Concordamos com Félix Guattari quando afirma que na época moderna o homem é constantemente transpassado por influências, definições, discursos, modelos que, pouco a pouco, acabam por modelá-lo (GUATTARI; ROLNIK, 1986). Como pudemos perceber em nossas análises, tal é o *papel* do retrato fotográfico, da propaganda, da moda, das disciplinas, da sexualidade e de todas as demais manifestações discursivas que efetivamente agiram nos corpos e nas mentes dos homens e acabaram por criar os contornos daquilo que se definiu por um *homem moderno*.

Concordando com o fato de que o *homem moderno* é pura *dobra de fora para dentro*, pudemos nos concentrar na esfera da sexualidade e buscamos perceber de que forma, e por

quais mecanismos, constituiu-se um sujeito *masculino* moderno. Por isso mesmo o retrato fotográfico e os anúncios foram tão úteis para esta seara, essa documentação nos permitiu interpretar muitos dos meandros pelos quais o gênero masculino pôde ser produzido e apresentado de formas específicas naquele contexto histórico de virada do século XIX para o XX. Mesmo não sendo *espelhos de vivências efetivas*, tal documentação idealizava modelos pelos quais os homens deveriam ser *encaixados* no decorrer de suas experiências sociais e subjetivas. Os retratos fotográficos se incumbiam de delinear a imagem do que se idealizava por uma criança, um jovem, um adulto, um casal e um homem respeitável. Não bastasse isso, os periódicos e seus chamativos anúncios puderam afirmar tais preceitos *com todas as letras*, especialmente através da criação de um modelo de *homem ideal* que pudesse ser receptor dos discursos e consumidor da grande miríade de produtos que invadiam as farmácias, alfaiatarias, butiques e casas de novidades, tais como perfumes, vinhos, cremes, tônicos, xaropes, roupas, gramofones, geringonças e traquitanas dos mais variados tipos, cores e funções. A própria fotografia e os próprios periódicos, ao mesmo tempo que propagandeavam tais novidades, também se apresentavam como novidades comercializáveis no interior daquela sociedade.

Aos poucos o retrato fotográfico, as revistas e os jornais, bem como todo o conjunto de *novidades* da época, acabaram difundindo uma *imagem do homem* a ser comprada, tanto no sentido literal quanto no sentido figurado. Através da crença baudelairiana de que “a correlação perpetua do que chamamos *alma* com o que chamamos *corpo* explica perfeitamente como tudo o que é material [...] representa e representará sempre o espiritual de onde provém” (BAUDELAIRE, 2006: 860) a época moderna pode então criar uma *interpretação dos sinais corporais masculinos*. A noção de que *o homem é aquilo que veste*, aquilo que consome, aquilo que mostra, fez com que sua própria *imagem social* fosse permeada e definida por sua *imagem física*, corporal e aparente. Mais ainda, sua própria subjetividade masculina e sua posição no interior de uma ordem de gênero que o define enquanto um *homem* foi delineada por tais mecanismos. Essa é justamente a imagem de um homem moderno que foi modelado a partir de papel dobrado.

Por outro lado, pudemos ver surgirem em meio às crônicas e poesias satíricas dos mesmos periódicos, a presença de um fator de crítica à *imagem do homem ideal* estabelecida pela linguagem fotográfica ou propagandística. Através destes textos, pudemos perceber a presença de certas astúcias, ironias, jogos de linguagem que se desdobraram em novas interpretações para os padrões de subjetivação capitalística apresentados pelos discursos da

modernidade. Por meio desses elementos, certos lampejos de singularidade perpassaram no texto daqueles intelectuais que, mesmo sendo completamente integrados e subjetivados no projeto modernizante, também legaram à sua contemporaneidade fugidia certos elementos discursivos que destoam do padrão modelador e disciplinar. Desta forma, as crônicas estabeleceram elementos da diferença no interior dos mesmos periódicos que portavam os discursos que instituíam os padrões da igualdade e da normalidade. É muito interessante perceber que foi exatamente essa a atribuição que Baudelaire deu ao *pintor da vida moderna*: a incumbência de ser um atento observador inserido em sua época e, ao mesmo tempo, possuir a capacidade de tornar belo aquilo que até então era trivial, de inserir um jogo de singularidades que criticam a modernidade subjetivante, ao mesmo tempo que [re]constroem a modernidade a partir de sua crítica. Assim se estabelece um aparente paradoxo na prática dos intelectuais, fotógrafos e artistas da virada do XIX para o XX, especialmente na cidade de Curitiba, uma vez que, quanto mais criticassem os ares da modernidade – apresentados pela moda, pela prostituição, pela crise dos valores tradicionais etc. – justamente por isto, mais modernos estavam sendo.

É a partir deste paradoxo que podemos pensar em outro *desdobramento* da noção de *dobra*, que é justamente aquele que *dobra a dobra* e institui elementos de singularidade e diferença no interior dos processos de subjetivação que buscavam delinear um *modelo de homem*. É assim que as crônicas e as poesias de humor puderam estabelecer tensões discursivas no interior daquele jogo de forças. Desta maneira, as figuras aparentemente ridículas como o Vitalino, passaram a se manter visíveis, presentes e falantes naquele cenário moderno.

Não afirmamos que pelas crônicas os intelectuais que as redigiam se posicionavam além ou aquém dos dispositivos de subjetivação atuantes naquela época. Ora, foi justamente dentro desse processo de subjetivação que se pôde estabelecer *pontos de fissuras* nestes mesmos processos. De forma análoga, num origami, apenas a partir do momento que se obtém um papel liso, um primeiro recorte e uma primeira dobra, que é possível realizar outras dobras contrárias e diferentes das primeiras, até o momento em que a lisa, alva e opaca folha de papel passe a receber um formato, uma significação, passe a ganhar características, a receber atributos pessoais singulares.

Tal é outra nuance do *processo de subjetivação*, ou a *outra concepção de dobra*. Nos termos de Michel de Certeau, tal processo pode ser compreendido tanto a partir da noção de



*estratégia*, proveniente do estabelecimento de um *próprio*, instituição, uma norma, um *espaço*... quanto a partir da noção de *tática*, onde é possível operar com as *astúcias*, com o *tempo*, com as inversões de sentido, o aproveitamento das oportunidades (CERTEAU, 1994). Não por acaso a imagem fotográfica opera no sentido de congelar a temporalidade para o estabelecimento da imagem de um pretensão *espaço puro*, ao passo que a crônica, por ser *crônica*, opera no sentido de suprimir o espaço para estabelecer uma narrativa que privilegia o *tempo puro*. Por isso mesmo que uma subjetivação pensada a partir do retrato fotográfico e dos anúncios propagandísticos é diametralmente diferente da subjetivação a partir das insígnias literárias das crônicas, já que o retrato e os anúncios orientam-se pela fixidez identitária dos espaços, bem como pela repetição das mídias, constituindo-se à maneira de uma *estratégia*, e as crônicas orientam-se pela singularidade e pela maleabilidade dos devires instituídos pela temporalidade, constituindo-se à maneira de uma *tática*. É por tais vias que pensamos nas tensões estabelecidas entre os discursos que construíram as subjetividades masculinas na época moderna. O que realizamos nessa pesquisa foi a tentativa de uma abertura de possibilidades para pensarmos no estabelecimento de certa tensão no campo da construção da subjetividade masculina, para além de qualquer definição fixa, estruturante e pouco problematizadora do gênero. Por isso mesmo não prendemos fixar um conceito específico ou estruturante de masculinidade, dado que compreendemos tratar-se de uma ideia em disputa, em constante jogo, que se altera no sabor do devir a partir do momento que mudam as mídias, os atores, as intenções, as linguagens e as épocas aos sabores da ocasião. É dessa maneira que diferentes dobras dobradas em diferentes direções permitem com que surja a figura de variados sujeitos masculinos, que acabam assumindo as mais diversas posições no campo subjetivo, especialmente no campo do gênero e da sexualidade.

Justamente pela impossibilidade de criarmos um substantivo para a definição de masculinidade, nem mesmo um conjunto de adjetivos, que não chegamos a um ponto final em nossa pesquisa, mas antes, a um *ponto inicial*, da mesma forma que o ponto invertido da língua espanhola [i] que anuncia a exclamação antes mesmo de exclamar! Mesmo tendo estudado alguns mecanismos de subjetivação masculina muito precisos e delimitados, bem como alguns enunciados que questionaram tais mecanismos, não tivemos a intenção de esgotar o assunto, por isso mesmo consideramos nosso estudo enquanto uma *obra aberta*, que abre suas portas para ser revisitada e rearticulada de acordo com outras investigações que porventura abordem assuntos similares. Por esse viés, talvez um dia possamos alegar – ou não – o arcaísmo do *modelo de homem moderno* para então pensarmos na subjetividade a partir de

novos e inesperados origamis, dobrados com os mesmos papéis que outrora planificaram uma imagem do homem.

## FONTES/DOCUMENTAÇÃO

### PERIÓDICOS

- A REPÚBLICA, 10 de Setembro de 1899, p. 04  
A REPÚBLICA, 17 de setembro de 1899, p. 03  
A REPÚBLICA, 24 de setembro de 1899, p. 03  
DIÁRIO DA TARDE, 05 de outubro de 1900, p. 02  
DIÁRIO DA TARDE, 31 de outubro de 1900, p. 03  
DIÁRIO DO COMÉRCIO, 24 de fevereiro de 1891  
O OLHO DA RUA, 01 de janeiro de 1909, p. 11  
O OLHO DA RUA, 01 de maio de 1909, p. 14  
O OLHO DA RUA, 03 de abril de 1909, p. 19  
O OLHO DA RUA, 03 de outubro de 1908, p. 18; p. 23  
O OLHO DA RUA, 06 de novembro de 1909  
O OLHO DA RUA, 07 de setembro de 1911, p. 29  
O OLHO DA RUA, 11 de novembro de 1911, p. 05; p. 26  
O OLHO DA RUA, 12 de outubro de 1907, p. 29  
O OLHO DA RUA, 14 de outubro de 1907, p. 25  
O OLHO DA RUA, 19 de agosto de 1911, p. 32  
O OLHO DA RUA, 20 de março de 1909, p. 06  
O OLHO DA RUA, 21 de março de 1908, p. 04; p. 22  
O OLHO DA RUA, 22 de julho de 1911, p. 08; p. 27  
O OLHO DA RUA, 25 de maio de 1907, p. 02  
O PARANÁ, 12 de agosto de 1911 apud BERBERI, 1996: 156  
O PARANÁ, 20 de fevereiro de 1911 apud BERBERI, 1996: 158  
O PARANÁ, 24 de abril de 1911, apud BERBERI, 1996: 180  
O PARANÁ, 30 de novembro de 1910 apud BERBERI, 1996: 160  
O PARANÁ, 30 de novembro de 1911 apud BERBERI, 1996: 165  
O PARANÁ, 15 de julho de 1910

## FOTOGRAFIAS/FIGURAS

## FIGURA 1

Nr. do Cadastro: FO, 1138 SN, 8002 P, 2005  
 Tema Principal da Imagem: Mossorunga, Bento  
 Descrição da Imagem: Retrato do musico Bento Mossurunga.  
 Fotografo: VOLK, Adolfo  
 Reproduzido por: CAMPOS, Marcos  
 Data da Reprodução: 27/02/1998  
 Local da Imagem/Município: Curitiba, PR  
 Atrib. de Local da Imagem: Estúdio do fotografo  
 Atribuição de Data da Imagem: +-1900  
 Coleção/Fundo: Fundo Casa da Memória  
 Forma de Aquisição: Doação  
 Formato: 5,5X9V  
 Cromia: Sépia  
 Álbuns e Portfólios: Foto colada sobre cartão do fotografo - 6,5X10,5V  
 Tipo de Filme: Aristotipia  
 Anotacoes Anverso Imagem: Legenda impressa abaixo da imagem, sobre o cartao: Aristotipia / H.A. Volk.  
 Anotacoes Verso Imagem: Publicidade impressa do estudio fotografico / manuscrito em tinta marrom: A seu am. Joaqm. Sampaio Offerece Mossurunga / manuscrito em tinta azul, ilegível, datado de 29 de novembro de 1963..  
 Data Entrada no Acervo: 07/05/1998

## FIGURA 2:

Nr. do Cadastro: FO, 1502 SN, 1323 P, 110  
 Acesso ao Publico: Sim  
 Tema Principal da Imagem: Família Guimarães  
 Descrição da Imagem: Foto da família Guimarães - década de 1910. Vê-se também um cão.  
 Fotografo: VOLK, Fanny  
 Reproduzido por: DORED, Sidney  
 Data da Reprodução: /1985  
 Local da Imagem/Município: Curitiba, PR  
 Atribuição de Data da Imagem: Dec.1910  
 Coleção/Fundo: Fundo Casa da Memória  
 Forma de Aquisição: Doação  
 Formato: 43 x 51H  
 Cromia: P/B  
 Álbuns e Portfólios: Foto descolada da moldura  
 Anotações Anverso Imagem: Carimbo do fotografo no canto inferior: Adolfo Volk  
 Data Entrada no Acervo: 17/04/1996

## FIGURA 3:

Fonte: (CRANE, 2006: 144)

## FIGURA 4:

Fonte: (CRANE, 2006: 177)

## FIGURA 5:

Fonte: (SOUZA, 1987: 66-67)

## FIGURA 6:

Data aproximada: 1868-1869.; Fonte: Disponível em <http://espectadorinteressado.blogspot.com.br/2010/12/edouard-manet-varanda.html>. Acesso 14/12/2012 Museu d'Orsay - Paris

#### FIGURA 7:

Nr. do Cadastro: NG, 2928  
 Tema Principal da Imagem: Moradores do Bairro Cabral e Bairro Juveve  
 Descrição da Imagem: Foto de 1909, de Eleonor de Paula A. Montenegro e Guilherme Jorge Montenegro, fundador de uma loja de ferragens no Bairro Juvevê  
 Fotografo: VOLK, Fanny  
 Reproduzido por: MARAVALHAS, Haraton  
 Data da Reprodução: ??/02/1982  
 Local da Imagem/Município: Curitiba, PR  
 Atribuição de Data da Imagem: 1909  
 Coleção/Fundo: Fundo Casa da Memória  
 Forma de Aquisição: Cessão  
 Material de Suporte: FOTO  
 Cromia: P/B  
 Data Entrada no Acervo: 26/10/1995

#### FIGURA 8:

Nr. do Cadastro: FO, 1561 SN, 1289  
 Tema Principal da Imagem: Agostinho Ermelino de Leão Junior  
 Descrição da Imagem: Agostinho Ermelino de Leão Junior - Paranaguá  
 Fotografo: VOLK, Adolpho  
 Reproduzido por: DORED, Sidney  
 Data da Reprodução: /1985  
 Local da Imagem/Município: Curitiba, PR  
 Coleção/Fundo: Coleção Hugo Correia  
 Forma de Aquisição: Cessão  
 Procedência do Original: Hugo Correia  
 Material de Suporte: FOTO  
 Formato: 5,5 x 9 v  
 Cromia: P/B  
 Anotações Anverso Imagem: Anotação na borda superior esquerda: 55 Carimbo do fotografo na borda inferior direita: H.A. Volk  
 Anotações Verso Imagem: Agostinho Ermelino de Leoa Junior [escrito a caneta]e cartão do fotografo  
 Data Entrada no Acervo: 29/11/1995

#### FIGURA 9:

Arquivo: Musée D'Art Moderne

Data aproximada: 1803-1804; Fonte: (Disponível em [http://data0.eklablog.fr/mediatheques-montereau/mod\\_article40336698\\_4f525d497f5c8.jpg?7972](http://data0.eklablog.fr/mediatheques-montereau/mod_article40336698_4f525d497f5c8.jpg?7972) Acesso em: 14/12/2012) Musée D'Art Moderne

#### FIGURA 10:

Tema Principal da Imagem: Príncipe Lobkowitz  
 Fotografo: DISDÉRI, André Adolphe Eugène  
 Atribuição de Data da Imagem: 1858  
 Coleção/Fundo: The Metropolitan Museum of Arts  
 Disponível em: <http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190018988?rpp=20&pg=2&ao=on&ft=double+exposure&when=A.D.+1800-1900&what=Photographs&pos=22#fullscreen>  
 Acesso em: 13/12/2012

## FIGURA 11:

Data aproximada: 1818; Fonte: Disponível em <http://fogefoge.forumeiros.com/t7152-jean-auguste-dominique-ingres>

## FIGURA 12:

s.d. ; Fonte: Disponível em

[http://www.napoleontrois.fr/dotclear/index.php?image/Personnalites/Famille\\_imperiale/007\\_DisderiFamImp3&gallery=2010/01/31/La-famille-imp%C3%A9riale](http://www.napoleontrois.fr/dotclear/index.php?image/Personnalites/Famille_imperiale/007_DisderiFamImp3&gallery=2010/01/31/La-famille-imp%C3%A9riale)

## FIGURA 13:

Nr. do Cadastro: CR, 311

Tema Principal da Imagem: Curitiba - Panorama

Descrição da Imagem: Parte central de trítico mostrando vista panorâmica de Curitiba.

Fotógrafo: VOLK, Adolpho

Reproduzido por: CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução: /1995

Local da Imagem/Município: Curitiba, PR

Data da Imagem: /1883

Coleção/Fundo: Coleção Giovanne Manffoni

Forma de Aquisição: Cessão

Formato: 14 x 26 H

Cromia: Sépia

Data Entrada no Acervo: 15/01/1997

## FIGURA 14:

DIÁRIO DA TARDE, 1890: 03 – Arquivo Círculo de Estudos Bandeirantes

## FIGURA 15:

Nr. do Cadastro: FO, 1444 SN, 1194 P, 2195

Tema Principal da Imagem: Vicente Giorgi

Descrição da Imagem: Senhor Vicente Giorgi em foto de 1910

Fotógrafo: VOLK, Fanny

Reproduzido por: DORED, Sidney

Data da Reprodução: --/--/1985

Local da Imagem/Município: Curitiba / PR

Data da Imagem: --/--/1910

Coleção/Fundo: Fundo Casa da Memória

Forma de Aquisição: Cessão

Formato: 6 x 10V

Cromia: P/B

Álbuns e Portfólios: Foto colada em cartão

Anotacoes Anverso Imagem: Impresso na borda inferior direita carimbo do fotografo: Photographia Volk - Curityba - Rua 15 de Novembro n.72

Anotacoes Verso Imagem: Anotacoes a caneta: C.O. 22-6-910 Exmo Snr. Romario Martins. Amigo e Snr. Comprimento o distintamente. Recebi seu relatorio o qual esta passando de casa em casa pro toda Curityba produsindo grande effeito. Julga-se que por isso sera ganha a questao. Seprecisar de mim estarei as ordens. Desejo de abracalo brevemente asignando-me Vicente Giorgi

Data Entrada no Acervo: 17/04/1996

## FIGURA 16:

Nr. do Cadastro: FO, 4544 SN, 4538

Tema Principal da Imagem: Revolução Federalista  
 Descrição da Imagem: Barão do Serro Azul, Idelfonso Pereira Correia  
 Fotografo: VOLK, Adolfo  
 Reproduzido por: CAMPOS, Marcos  
 Data aproximada: ano de 1890  
 Data da Reprodução: --/06/1994  
 Coleção/Fundo: Coleção Davi Carneiro  
 Forma de Aquisição: Cessão  
 Procedência do Original: Museu Davi Carneiro  
 Cromia: P/B  
 Data Entrada no Acervo: 04/10/1994

#### FIGURA 17:

Nr. do Cadastro: FO, 1563 SN, 1291  
 Tema Principal da Imagem: Visconde de Nacar  
 Descrição da Imagem: Visconde de Nacar  
 Fotografo: VOLK, Adolpho  
 Reproduzido por: DORED, Sidney  
 Data da Reprodução: /1985  
 Coleção/Fundo: Coleção Hugo Correia  
 Forma de Aquisição: Cessão  
 Formato: 10 x 14,5v  
 Cromia: P/B  
 Data Entrada no Acervo: 29/11/1995

#### FIGURA 18:

Nr. do Cadastro: FO, 6218 SN, 6209  
 Tema Principal da Imagem: Família Pedrosa  
 Descrição da Imagem: Paulino Pedrosa  
 Fotografo: VOLK, Adolfo  
 Reproduzido por: CAMPOS, Marcos  
 Data da Reprodução: /1994  
 Atribuição de Data da Imagem: [1900]  
 Coleção/Fundo: Coleção Museu Davi Carneiro  
 Forma de Aquisição: Reproduzido  
 Cromia: P/B  
 Data Entrada no Acervo: 26/09/1995

#### FIGURA 19:

Nr. do Cadastro: FO, 827 SN, 509  
 Tema Principal da Imagem: Casagrande - Paulo  
 Descrição da Imagem: Paulo Casagrande na década de 1910  
 Fotografo: VOLK, Fanny  
 Reproduzido por: DORED, Sidney  
 Local da Imagem/Município: Curitiba / PR  
 Atribuição de Data da Imagem: [1910]  
 Coleção/Fundo: Coleção Odilla E. Casagrande Pacheco  
 Forma de Aquisição: Cessão  
 Procedência do Original: Odilla E. Casagrande Pacheco - Rua Oswaldo Aranha, 78 - Triunfo - RS  
 Formato: 11 x 17V  
 Cromia: P/B  
 Anotacoes Anverso Imagem: Adolpho Volk Curityba - Rua Marechal Deodoro n.10  
 Anotacoes Verso Imagem: Fotografia da Primeira Ordem de Adolpho Volk. Curityba Rua Marechal Deodoro n.10. Premiado na Exposicao Agrícola e Industrial do Paraná - 1900 - com a medalha de ouro pelos seus importantes trabalhos photographicos. Especialidades: Aristotypia, Platinotypia, Photographia em porcellana e em Pigment [absolutamente inalteráveis]Alta novidade [Primeira casa meste genero de photographia no Brazil.

Augmentações, reproduções - desde cartão de visita ate tamanho natural executadas a óleo, a aquarella, a crayon ou a photographia, perfeição garantida. Conservam-se as chapas para repetições  
Data Entrada no Acervo: 28/03/1996

#### FIGURA 20:

Data aproximada: ano de 1916; Fonte: Arquivo Casa da Memória, Curitiba – PR N° de cadastro no arquivo: NG3564 – [Imagem sem registros detalhados]

#### FIGURA 21:

Nr. do Cadastro: FO, 5517 SN, 5551  
Tema Principal da Imagem: empregada Domestica  
Descricao da Imagem: Empregada domestica da familia Pedrosa  
Fotografo: VOLK, H. Adolpho  
Reproduzido por: CAMPOS, Marcos  
Data da Reprodução: /1995  
Local da Imagem/Município: Curitiba, PR  
Atribuição de Data da Imagem: Final do Século XIX  
Coleção/Fundo: Coleção Josephina Paladino Grillo  
Forma de Aquisição: Cessão  
Material de Suporte: Cartão  
Cromia: P/B  
Tipo de Filme: Aristotipia  
Anotações Verso Imagem: Propaganda do estúdio H. A. Volk  
Data Entrada no Acervo: 20/07/1995

#### FIGURA 22:

Nr. do Cadastro: FO, 7169 SN, 7179 CR, 513  
Tema Principal da Imagem: Negra  
Descrição da Imagem: Empregada domestica possivelmente da familia Bleggi.  
Fotografo: VOLK, Adolfo  
Reproduzido por: CAMPOS, Marcos  
Data da Reprodução: /1994  
Coleção/Fundo: Coleção Josephina Paladino Grillo  
Forma de Aquisição: Cessão  
Cromia: P/B  
Álbuns e Portfólios: Álbum com janelas vazadas e capa de couro.  
Data Entrada no Acervo: 23/07/1996

#### FIGURA 23:

Nr. do Cadastro: FO, 1448 SN, 1198 P, 782  
Tema Principal da Imagem: Martins, Romário  
Descrição da Imagem: Alfredo Romário Martins com cerca de oito anos de idade.  
Fotografo: VOLK, Adolpho A.  
Reproduzido por: DORED, Sidney  
Local da Imagem/Município: Curitiba, PR  
Atrib. de Local da Imagem: Rua da Imperatriz n. 77  
Atribuição de Data da Imagem: +- 1882  
Colecao/Fundo: Fundo Casa da Memoria  
Forma de Aquisição: Doação  
Formato: 14 x 10V  
Cromia: P/B  
Álbuns e Portfólios: Foto colada em cartão impresso  
Anotações Anverso Imagem: Cartão impresso: Cabinet Portrait H.A. Volk



Anotações Verso Imagem: Cartão impresso Photographia allemã H. A. Volk - Porto Alegre Carimbo em cima:  
Curityba - Rua da Imperatriz n 77  
Data Entrada no Acervo: 02/05/1996

#### FIGURA 24:

Nr. do Cadastro: FO, 5936 SN, 5968 Acesso ao Publico: SIM  
Tema Principal da Imagem: Alemães  
Descrição da Imagem: O Menino Carlos Hasselmann  
Fotografo: VOLK, Adolpho  
Reproduzido por: CAMPOS, Marcos  
Data da Reprodução: /1995  
Local da Imagem/Município: Curitiba, PR  
Atribuição de Data da Imagem: 1904  
Coleção/Fundo: Coleção Museu Tingui Cuera  
Forma de Aquisição: Cessão  
Formato: 9 x 5,5 V  
Cromia: P/B  
Data Entrada no Acervo: 14/09/1995

#### FIGURA 25:

Nr. do Cadastro: FO, 862 SN, 578  
Tema Principal da Imagem: Família Baumer  
Descrição da Imagem: O casal Conrad e Paulina Baumer.  
Fotografo: VOLK, Adolpho  
Reproduzido por: DORED, Sidney  
Local da Imagem/Município: Curitiba, PR  
Atribuição de Data da Imagem: Década de 1880  
Coleção/Fundo: Coleção Erwin Marckmann  
Forma de Aquisição: Cessão  
Formato: 11 x 17V  
Cromia: P/B  
Anotações Anverso Imagem: Impresso na parte inferior: 'aristotypia. H.A.Volk  
Anotações Verso Imagem: Impresso de propaganda do fotografo/ Escrito no canto inferior direito: Conrad  
Baymer Paulina Baumer  
Data Entrada no Acervo: 28/03/1996

#### FIGURA 26:

Nr. do Cadastro: FO, 3102 SN, 3001  
Tema Principal da Imagem: Casal  
Descrição da Imagem: Casal em interior de estúdio  
Fotografo: VOLK, Adolpho  
Reproduzido por: DORED, Sidney Jose  
Data da Reprodução: /1987  
Local da Imagem/Município: Curitiba, PR  
Atrib. de Local da Imagem: Rua Marechal Deodoro, 10  
Coleção/Fundo: Coleção Pety Muller  
Forma de Aquisição: Cessão  
Formato: 10 x 14 V  
Cromia: P/B  
Anotações Anverso Imagem: Carimbo do fotografo Aristotypia H. A. Volk  
Anotações Verso Imagem: Cartão Impresso do fotografo  
Data Entrada no Acervo: 20/12/1955

## FIGURA 27:

Nr. do Cadastro: FO, 3130 SN, 3029  
 Tema Principal da Imagem: Casal  
 Descrição da Imagem: Casal não identificado em interior de estúdio  
 Fotografo: VOLK, Adolpho  
 Reproduzido por: DORED, Sidney  
 Data da Reprodução: /1987  
 Atrib. de Local da Imagem: Rua do Imperador, 9  
 Coleção/Fundo: Coleção Pety Muller  
 Forma de Aquisição: Cessão  
 Formato: 10 x 14,5 V  
 Cromia: P/B  
 Anotações Anverso Imagem: Aristotypia H. A. Volk  
 Anotações Verso Imagem: Cartão Impresso do fotografo  
 Data Entrada no Acervo: 20/12/1995

## FIGURA 28:

Nr. do Cadastro: FO, 6509 SN, 6509  
 Tema Principal da Imagem: Victor Ferreira do Amaral e Silva  
 Descrição da Imagem: A direita, Victor Ferreira do Amaral e Silva aos 26 anos. A esquerda sua primeira esposa, Paulina Pacheco Braga do Amaral  
 Fotografo: VOLK, Adolpho  
 Reproduzido por: CAMPOS, Marcos  
 Data da Reprodução: --/--/1995  
 Atribuição de Data da Imagem: [1888]  
 Coleção/Fundo: Coleção Yvonne Gutierrez Valente  
 Forma de Aquisição: Cessão  
 Formato: 13,5 x 10V  
 Cromia: P/B  
 Álbuns e Portfólios: Foto colada em cartão [16,5 x 11cm]  
 Anotações Anverso Imagem: Legendas impressas na borda inferior do cartão: Impressa Aristotypia H.A. Volk; [manuscrita]1888  
 Data Entrada no Acervo: 10/04/1996

## FIGURA 29:

Nr. do Cadastro: FO, 459 SN, 49  
 Tema Principal da Imagem: Volk - Família  
 Descrição da Imagem: Adolpho Volk, a filha Adolphine e a esposa Fanny Volk.  
 Fotografo: VOLK, Adolpho  
 Reproduzido por: KAVA SOBRINHO, Francisco  
 Coleção/Fundo: Coleção Edde Isabel Largura  
 Forma de Aquisição: Cessão  
 Formato: 11 x 16V  
 Cromia: P/B  
 Anotações Anverso Imagem: Legenda na borda inferior: ARISTOTYPIA H.A VOLK  
 Anotações Verso Imagem: Foto de estúdio do fotografo e informações: CURITYBA Rua Marechal Deodoro n.10. Especialidades: ARISTOTYPIA PLATINATYPIA recommendando-se por sua perfeita e absoluta durabilidade AUGEMENTACOES executado a óleo ou photographia de cartão de visita ate tamanho natural perfeição garantida. PROCESSO ESTANTANEO. Conservao se as chapas para reproduccoes  
 Data Entrada no Acervo: 29/03/1996

## FIGURA 30:

Idem

FIGURA 31:

*Idem*

FIGURA 32:

Op. Cit. FIGURA 10

FIGURA 33:

Nr. do Cadastro: FO, 3131 SN, 3030

Tema Principal da Imagem: jovem

Descrição da Imagem: Jovem fardado em interior de estúdio

Fotógrafo: VOLK, Adolpho

Reproduzido por: DORED, Sidney

Data da Reprodução: /1987

Coleção/Fundo: Coleção Pety Muller

Forma de Aquisição: Cessão

Formato: 10 x 14,5H

Cromia: P/B

Data Entrada no Acervo: 20/12/1995

FIGURA 34:

Op. Cit. FIGURA 1

FIGURA 35:

OLHO DA RUA, 15 de abril de 1908: 04

FIGURA 36:

O OLHO DA RUA, 25 de maio de 1907, p. 02

FIGURA 37:

O OLHO DA RUA, 11 de novembro de 1911, p. 26

FIGURA 38:

DIÁRIO DA TARDE, 05 de outubro de 1900, p. 02

FIGURA 39:

O OLHO DA RUA, 22 de julho de 1911, p. 27

FIGURA 40:

O OLHO DA RUA, 11 de novembro de 1911, p. 05

FIGURA 41:

*Idem*

FIGURA 42:

A REPÚBLICA, 17 de setembro de 1899, p. 03

## REFERENCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. A Bela ou a Fera: os corpos entre a identidade da anomalia e a anomalia da identidade. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. *Para uma vida não fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 95-134

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. *Nos Destinos de Fronteira: História, espaços e identidade regional*. Recife: Edições Bagaço, 2008.

AUSTIN, John Langshaw. *Cómo hacer cosas com palabras*. Disponível em: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl). Acesso em: 07/12/2011 s.d.

BALIBAR, Etienne. *My Self and my Own: one and the same?*. Disponível em: <http://stealingsouls.org/book/export/html/76> ; Acesso em 02/12/2011

BALZAC, Honoré de. *Código dos Homens Honestos* ou, A arte de não se deixar enganar pelos larápios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BARTHES, Roland. *Inéditos Vol. 3 – Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: *Revista Concinnitas*. Ano 06. Vol. 01 n. 8. Rio de Janeiro, 2005. p. 64-78.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERBERI, Elisabete. Impressões: *A modernidade através das crônicas no início do século em Curitiba*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, 1996.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

BHASKAR, Roy. Modelo. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom et. ali. (ORG.) *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.

BONI, Maria Ignês Mancini de. *O espetáculo visto do alto: vigilância e punição em Curitiba (1890-1927)*. São Paulo: USP, 1985. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, 1985.

BOTTON, Fernando Bagiotto. *Como produzir um homem: Moda, Saúde e Máquina como formadores da masculinidade na Curitiba moderna*. Curitiba: PerSe, 2011.

\_\_\_\_\_. *De como se faz um homem: Os discursos constituintes da masculinidade na modernização curitibana*. Curitiba: UFPR, 2010. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Paraná, 2010.

\_\_\_\_\_. Da criação discursiva do homem moderno: A moda e a máquina como criadoras de um ideal de masculinidade nos periódicos curitibanos do início do século XX. In: *Luminária*. União da Vitória, n. 12, 2010, p. 101-111.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujeitos nômades*. Corporización y diferencia sexual em la teoria feminista contemporânea. Paidós: México, 1998.

BRANDÃO, Angela. *O espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba 1905-1913*. Curitiba: FCC, 1994.

BURMESTER, Ana Maria de Oliveira. Disciplinarização e trabalho: Curitiba, fins do século XVIII, inícios do século XIX. In: *História: Questões e Debates*. Curitiba, v. 8, n. 14-15, 1987.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. Corpos que pesam. IN: LOURO, G. L. (org.) *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CANDIDO, Antonio. A Vida ao Rés-do-Chão. In.: CANDIDO, Antonio et alii. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro, Ed. da UNICAMP/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002

CARDOSO JR, Hélio Rebelo. *Relatório do Grupo de Pesquisa Deleuze/Guattari e Foucault: elos e ressonâncias: ontologia, história, inconsciente e arte*. Assis: UNESP, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato: O sistema Doméstico da Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: EdUSP, 2008

CASTAÑON, Gustavo Arja. *Construcionismo social: uma crítica epistemológica*. In: SBP Online. Disponível em: [www.sbponline.org.br/revista2/vol12n1/art07\\_t.pdf](http://www.sbponline.org.br/revista2/vol12n1/art07_t.pdf) ; Acesso em: 08/12/2011

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. São Paulo: Ed. Vozes, 1994.

CHALITA, Gabriel. *Vivendo a Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2005

COELHO, Teixeira (Org). *Olhar e ser visto na Casa FIAT de Cultura: A figura humana da renascença ao contemporâneo*. São Paulo: Base Sete Projetos Culturais/MASP, 2011.

CONNELL, Robert. *Masculinidades*. Ciudad de México: PUEG, 2003.

\_\_\_\_\_. Políticas da Masculinidade. In: *Educação e Realidade*, Porto Alegre. Vol. 20 (2), 1995.

COSTA, Vidal de Azevedo. *Visões ascendentes – Fragmentos do Olhar Curitibano ao Mais Leve Que o Ar*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Ed. SENAC, 2006.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da História Cultural Francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. Foucault. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006

DENIPOTI, Cláudio. *Páginas de Prazer: A Sexualidade Através da Leitura no Início do Século*. Campinas: Unicamp, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Campinas: Papirus, 2001

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

*Dicionário Michaelis Digital*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/> Acesso: 22/02/2012

DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes: Edição Completa*. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

DUARTE, A. *Vidas em Risco: Crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DUARTE, Elisabeth Bastos. *Fotos & Grafias*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2000.

DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Homo Hierarchicus: O sistema das castas e suas implicações*. São Paulo: Ed. USP, 2008.

EWALD, François. *Foucault a norma e o direito*. Lisboa: Comunicação e Linguagem, 1993.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Vol. 1, 1994.

ELLIS, Havelock. *Studies in the Psychology of Sex*. 2004 Disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=6gYXd7Tj1DgC&pg=PA75&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=6gYXd7Tj1DgC&pg=PA75&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) Acesso: 22/02/2012

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: Leituras do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FIGUEIREDO, Carlos (Org.). *100 Poemas Essenciais da Língua Portuguesa*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos III*. São Paulo: Forense Universitária, 2001

\_\_\_\_\_. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio do Janeiro: Graal, 1993.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: O nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2005

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade vol. 1 – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2010

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do Espanto: A fotografia antes de sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto: A fotografia antes de sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Ed Unesp, 1991.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas e sinais : morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GILLIES, Ana Maria Rufino. O diário de uma imigrante britânica no Paraná (1860-1890): Memórias, trabalho e sociabilidades. Curitiba: UFPR, 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2010.

GRUNER, Clóvis. Em torno à “boa ciência”: debates jurídicos e a questão penitenciária na imprensa curitibana (1901 - 1909). In: *Revista de História Regional*. v.08, n. 1, 2003, pp.67-93.

\_\_\_\_\_. *Paixões Torpes, Ambições Sórdidas: Transgressão, controle social, cultura e sensibilidade moderna em Curitiba, fins do século XIX e início do XX*. Curitiba: UFPR, 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2012.

GUATTARI, Félix; ROLINK, Sueli. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Ed. Asa, 1996.

HARVEY, John. *Homens de Preto*. São Paulo: Editora Unesp, 2003

HEIDEGGER, Martin. A Época das Imagens de Mundo. Trad. Claudia Drucker. In: *Ateus.net*. Disponível em: <http://ateus.net/artigos/filosofia/a-epoca-das-imagens-de-mundo/>, 1938. Acesso em: 14/06/2011

KAMINSKI, Rosane. *Ilustrações de periódicos curitibanos entre 1900 e 1920: Investigação sobre as funções da imagem e seis aspectos históricos e estéticos*. Projeto de pesquisa apresentado ao Departamento de História. UFPR, 2009.

\_\_\_\_\_. A presença das imagens nas revistas curitibanas entre 1900-1920. In: *Revista Científica / FAP*. Curitiba, v.5, 2010. p. 149-170

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KIMMEL, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. Ohio - USA: The Free Press, 2005.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumara, 2001.

LE RIDER, Jacques. *A Modernidade Vienense e as crises de identidade*. Trad. Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

LEITE, Marcelo Eduardo. *As fotografias cartes de visite e a construção de individualidades*. In: *Interin*. Curitiba, v. 11, n. 1, 2011. p. 1-16.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LISOVSKY, Mauricio. Guia prático das fotografias sem pressa. In: HEYNEMANN, Cláudia; RAINHO, Maria do Carmo (Orgs.). *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Editorial Arquivo Nacional, 2005.

LOCKE, John. *An essay concerning human understanding*. London: Printed by Willian Baynes and Son, 1823.

LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos queer. In: RAGO, M. e VEIGA-NETO, R. *Para uma vida não fascista*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 135-142.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: *Projeto História: Trabalhos da Memória*. São Paulo: Ed. PUC-SP, N° 17, nov., 1998.

MACHADO, Vanderlei. *Entre Apolo e Dionísio: A imprensa e a divulgação de um modelo de masculinidade urbana em Florianópolis (1889-1930)*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

MAGALHÃES, Marion Brepohl. *Presença alemã no Brasil*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2004.

MARCHETTE, Tatiana Dantas. *Corvos nos Galhos das Acácias*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

MARTINS, Ana Paula Vosne. *Visões do Feminino: A medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2004.



MARTINS, Estevão de Rezende. O renascimento da História como ciência. In: MARTINS, Estevão de Rezende (Org.). *A História pensada : teoria e método na historiografia européia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *História*. (Org.) FERNANDES, Florestan. São Paulo: Ática, 2003.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n 2, 1996.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. v. II. São Paulo: Edusp, 1974.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MILLS, Sara. *Routledge Critical Thinkers - Foucault*. London and New York: Routledge, 2003.

MYSKIW, Antonio Marcos. Curitiba, “República das Letras (1870/1920). In: *Revista Eletrônica História em Reflexão*: Vol. 2, n. 3 – UFGD, Dourados, Jan/Jun, 2008.

OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: \_\_\_\_\_. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos – Curitiba na virada do século XIX ao XX*. São Paulo: USP, 2002. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, 2002.

QUALTER, Terence. Propaganda. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom et. ali. (ORG.) *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.

ROCHE, Daniel. *La culture dès apparences*. Paris: Ed. Fayard, 1989.

RODRIGUES, Marília Mezzomo. *A Prevenção da Decadência*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

ROUSSEAU, Jean Jaques. *Discurso Sobre a Origem da Desigualdade dos Homens*. Disponível em <http://content.yudu.com/Library/Azpo1/Rousseau/resources/3.htm>. Acesso em 02/12/2011

SANT’ANNA, Rúbia. *Teoria de Moda: Sociedade, imagem e consumo*. Barueri: Estação das Letras, 2007.

SANTOS, Carlos Roberto Antunes. *História da Alimentação no Paraná*. Curitiba: Farol do Saber, 1995.

SAVIAN FILHO, Juvenal. Derrida e a defesa da honra da razão In: *Cult*. Ed. 117; São Paulo: Ed. Bregantini, 2010.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul./dez, 1990, p. 5-22.

SEBEOK, Thomas; UMIKER-SEBEOK, Jean. “Você conhece meu método”: Uma justaposição de Charles S. Peirce e Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (Org.). *O Signo de Três*: Dupin, Holmes, Peirce. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 13-58.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público*: as tiranias da intimidade. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEVECENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, Vol. 3, 2006.

SILVA, Rosane Neves da. A Dobra Deleuziana: Políticas de Subjetivação In: *Revista do Departamento de Psicologia- UFF*. Niterói, vol. 16, n. 1, 2004.

SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk*: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba. Curitiba: UFPR, 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, 2010.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas*: A Moda no Século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Regina Maria Schimmelpfeng de. *Deutsche Schule, a escola alemã de Curitiba*: Um olhar histórico (1884-1917). Curitiba: UFPR, 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2006.

TRUZZI, Marcello. Sherlock Holmes: Psicólogo social aplicado. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (Org.). *O Signo de Três*: Dupin, Holmes, Peirce. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 59-88.

TURAZZI, *Poses e Trejeitos*: a fotografia e as exposições na era do espetáculo, 1839/1889. Brasília: Funarte, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Fotografia no império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

VICTOR Nestor. *A terra do futuro* (Impressões do Paraná). Rio de Janeiro: Tipografia do "Jornal do Comércio" de Rodrigues & C., 1913.

VIEIRA, C.E. *O jornal diário como fonte e como tema para a pesquisa em história da educação*: um estudo da relação entre imprensa, intelectuais e modernidade nos anos 20. In: OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. *Cinco Estudos em História e Historiografia da Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 2004.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WHITE, Hayden. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Ed. USP, 2008.

WITOSLAWSKI, Henrique. *Discursos Sobre Modernização e Militarização Juvenil em Curitiba (1919-1928)*. Dissertação de mestrado pela UFPR, Curitiba, 2009.

WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.